

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

ESCUELA DE POSGRADO



**Título**

**UN LUGAR PARA NINGÚN OBJETO: EMPLAZAMIENTOS SUBTERRÁNEOS Y  
UTOPIÁS DE PAPEL EN LA PRÁCTICA ARTÍSTICA DE JORGE EDUARDO EIELSON**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN HISTORIA DEL ARTE**

**AUTOR**

Rodrigo Vera Cubas

**ASESOR**

Julio César Del Valle Ballón

Septiembre, 2020

A Ánima Lisa y a Emma

Las alturas guían pero en las alturas.



*El infinito, querido, es bien poca cosa;*

*es una cuestión de escritura.*

*El universo solo existe sobre el papel.*

Paul Valery, *Monsieur Teste*.

*La oscuridad es verdaderamente el color de la potencia.*

Giorgio Agamben, 2008.



## RESUMEN

Entre 1966 y 1969, J.E Eielson lleva a cabo el que quizá sea el proyecto más enigmático de toda su trayectoria. Lo llama indistintamente *Esculturas subterráneas* o *Esculturas para leer*. El proyecto consiste en una serie de piezas de imposible realización programadas para ser enterradas en distintas ciudades del mundo que Eielson visitó a lo largo de su vida y que, por diferentes motivos, fueron significativas para él. La presente investigación busca subsanar la escasa atención que este trabajo ha recibido de parte de la crítica literaria y/o artística, lo cual es sintomático tanto del espacio intersticial en el que se ubica a nivel disciplinar, como de las dificultades que supone historizar un trabajo diseñado para la no-visibilidad como este. Acudiendo a la categoría de no objetualismo postulada por Juan Acha a mediados de los años 70, esta tesis enfatiza el ángulo utópico y político de esta no-visibilidad y se pregunta por el lugar en donde la utopía inscribe su huella material, posibilitando su historización. La hipótesis planteada es que ese *lugar para ningún objeto* lo ocupa el papel en la obra de Eielson, un soporte que se exhibe en dos frentes: en cuanto materia configurada que acumula señales sobre su superficie y en cuanto a las formas de existencia social de dicha configuración. El énfasis en esta materialidad conduce, por un lado, a releer un conjunto de trabajos, desde la década del 50 hasta la segunda mitad del 70, en donde el papel adquiere una dimensión plástica, escultórica o performática que excede el campo de la lectura. Por otro lado, nos lleva a abordar su relación con algunas vertientes del arte conceptual hegemónico (europeo y estadounidense) que Eielson conoció de cerca debido a su inserción en la vanguardia internacional de aquella época, y con el no-objetualismo local a través de una serie de obras proyectuales de artistas como Teresa Burga, Rafael Hastings y Emilio Rodríguez Larraín.

## AGRADECIMIENTOS:

Esta investigación ha implicado un proceso largo de aprendizaje, tan satisfactorio como accidentado. Son muchas las personas que han ayudado a su modo a sacar adelante este trabajo. Remontándome a sus inicios en el 2015, debo agradecer a mis profesores del curso de *Seminario de tesis II*, Cecile Michaud, Patricia Ciriani y Fernando Villegas, quienes me ayudaron con paciencia y sabiduría a perfilar el marco teórico y a armar el esqueleto de intuiciones todavía flotantes en ese entonces. En ese año, tuve la oportunidad de trabajar de asistente de curaduría de Augusto del Valle para la exposición *Zona ciega: aproximaciones a la vanguardia en el Perú (1975-1979)*. Allí aprendí mucho sobre el contexto artístico peruano que rodea conceptual e históricamente a las *Esculturas subterráneas* de Eielson, de modo que quedo muy agradecido a Augusto por sus enseñanzas y por su amistad. Recibí también muchos comentarios de amigos y colegas interesados en mi trabajo, algunos de ellos allegados y/o amigos personales de Eielson, otros asumiendo la distancia suficiente para evaluar con lúcida frialdad mis avances: Mijail Mitrovic, Rafael Hastings, Horacio Ramos, Luis Alberto Castillo, Santiago Vera, José Ignacio Padilla, Alex Morillo, Pamela Medina, Andrés Marroquín, Jorge Villacorta, Manuel Rodríguez Larraín, Sofía Rodríguez Larraín, Nuria Cano, Belén Gómez de la Torre, Carlos Carnero, Verónica Uribe, Michael Prado, Emilio Tarazona, Luis Alvarado, Luz María Bedoya, Maurizio Medo, Daniel Sánchez, Carla Di franco, Ricardo Silva-Santisteban, Luis Arias Vera, Eduardo Djongo, Sebastián Pimentel, Carlos Quenaya, José Saravia, Javier Hernández y Emma Suito. A todos ellos, agradezco su tiempo, disposición e inteligencia por hacer que esta investigación no acabé aquí. Lo que vendrá después se lo debó en una buena medida al impulso que me dieron con sus comentarios. Por supuesto, agradecer a mi jurado, Luis Rebaza y Sharon Lerner, que en el camino y gracias a los numerosos mails y conversaciones que compartimos se fueron convirtiendo en algo más que eso, se transformaron en compañeros de ruta de un camino sinuoso como lo es el arte de Eielson. Asimismo, mi gratitud hacia mi asesor y amigo, Julio del Valle, por su agudeza y serenidad. Agradezco también a Martha Canfield y a todo el equipo del

Centro de Estudios de Eielson por facilitarme documentación sobre su obra. De igual modo, a Nicolas Brulhart de la Kunsthalle de Berna por haberme ayudado a conseguir documentación inédita sobre las *Esculturas subterráneas*. Por último, agradezco a mis padres y hermanos, porque las palabras “utopía” y “subterráneo” las aprendí con ellos. Y a Ánima Lisa, por haber recorrido juntos los pliegues de la poesía y el espacio todos estos años.



## INDICE

INTRODUCCIÓN .....	8
<b>1. TENSIONES ENTRE ARTE Y POLÍTICA: UN ENFOQUE DE EIELSON DESDE EL NO OBJETUALISMO .....</b>	<b>26</b>
1.1. La teoría del no objetualismo revisitada: de anti-diseños, realismos y utopías.....	27
1.2. No-objetualismos de papel: una poética de la potencia.....	40
1.3. El problema de las prácticas inter-mediales en J.E. Eielson: una revisión crítica.....	50
<b>2. ENTRE EL ESPACIO TEXTUAL Y EL ESPACIO URBANO: DE LA POTENCIALIDAD PERFORMATIVA DEL POEMA A LA ESCULTURA PROYECTADA EN EL SUBSUELO. 58</b>	
2.1. Genealogías del papel: del poema a los <i>eventos</i> urbanos .....	59
2.1.1. Papel y materia.....	60
2.1.2. Papel y evento.....	79
2.2. Un evento imposible: el caso de las esculturas subterráneas.....	103
<b>3. TRES APROXIMACIONES CRÍTICAS A LAS <i>ESCULTURAS SUBTERRÁNEAS</i> .....</b>	<b>144</b>
3.1. Retroacción: la tierra / la huella prehispánica / la memoria .....	146
3.2. Proyección: la tecnología / el simultaneismo / la utopía cibernética .....	162
3.3. Suspensión: el papel / el no-objeto / la potencialidad .....	180
<b>4. ENTRE LO LOCAL Y LO COSMOPOLITA: EL LUGAR DE LAS <i>ESCULTURAS SUBTERRÁNEAS</i> EN LA ENCRUCIJADA POLÍTICO-CULTURAL .....</b>	<b>202</b>
4.1. Eielson y el filo político del arte conceptual cosmopolita .....	206
4.2. Lima f(r)icción: los no-objetualismos de papel y la utopía local (1966-1980).....	225
4.2.1. Teresa Burga: I-maquinaciones .....	234
4.2.2. Rafael Hastings: Dibujos mentales .....	244
4.2.3 Emilio Rodríguez Larraín: La escultura virtual .....	253
CONCLUSIONES .....	277
ANEXOS.....	292
BIBLIOGRAFÍA .....	322

## Introducción

En un texto de 1989 publicado en la revista *Lienzo* (nro. 9) titulado «La pasión según Sologuren», Jorge Eduardo Eielson arroja un significativo testimonio que puede servir de preámbulo para trazar algunas de las coordenadas que voy a desarrollar en este ensayo:

No sé si es pertinente aclarar aquí que a mi vocación clandestina, subterránea, marginal, de eterno exiliado, o como se la quiera llamar, repugna toda forma de aparición, si no es requerida por el afecto y la amistad. Si algunos libros he publicado, lo debo pues a la insistente bondad de los amigos. Unas palabras de Rimbaud («explorar lo invisible, escuchar lo inaudito»), unidas a mi vocación por la arqueología y por el pensamiento oriental, explican en parte este amor a lo ignoto, a lo invisible e inalcanzable. Quizás es también por eso que no vivo en el Perú y que mi vida —la única cosa que considero exclusivamente mía— casi carece de contexto. Esto, evidentemente, me procura una inmensa soledad, pero me ha permitido, y me permite, realizar algunas obras, materializar sueños que la razón ni siquiera se sueña. Algunas de estas «obras» son efectivamente invisibles, y lo serán para siempre. Se trata de poemas, objetos, ideas, simples fragmentos de la realidad cotidiana, pacientemente elegidos o elaborados para ser destruidos de inmediato, sepultados en la arena o arrojados en mares, ríos y lagos, abandonados en templos, teatros, cines, supermercados, trenes, autobuses. Algunas piezas las he mandado por correo a destinatarios pescados al azar en la guía telefónica, o he leído textos o transmitido piezas musicales, siempre a través del teléfono. Esta referencia a un aspecto bastante significativo de mi propia actividad que, aparentemente, no viene al caso, la hago solo para explicar qué ha significado Javier para mí: sencillamente, a él le debo la parte visible de mi existencia literaria. En efecto, fue él quien, leyendo mis primeros versos, los dio inmediatamente a publicar en diarios y revistas. Fue idea suya mi candidatura, en 1945, al Premio Nacional de Poesía, que luego obtuve [...] Javier ha escrito, además, algunos de los textos más penetrantes y generosos sobre mi trabajo poético. Pero, sobre todo, ha rescatado siempre esa parte visible de mi existencia que se llama, precisamente, «poesía escrita» (Eielson 1989a: 281).

Más allá de su carácter confesional, lo productivo de esta cita es que condensa en un solo enunciado una serie de intereses, piezas, sensibilidades y contextos pocas veces convergentes en la recepción crítica que ha experimentado la obra de Jorge Eduardo Eielson (1921-2006).

El fondo común de estos desencuentros es sostenido por la riqueza y amplitud semántica de una serie de vocablos que sirven para decir muchas cosas y para conectar variadas aristas de una geometría ondulante y multiforme como la del cuerpo artístico eielsoniano. En un mismo plano, el artista califica su vocación de «clandestina, subterránea, marginal, de eterno exiliado», para luego asociarla a una natural disposición por el ocultamiento que remite a su amor por «lo ignoto, [por] lo invisible e inalcanzable». Tal repliegue es de algún modo interrumpido, nos dice, gracias



a la iniciativa de su compañero de generación y amigo personal, el también poeta Javier Sologuren, quien enviaría su poemario *Reinos* al Premio Nacional de Poesía en 1945, del cual Eielson resultaría ganador. Este evento sería la partida de nacimiento oficial de esa llamada «parte visible» de su existencia literaria, juzgada por el mismo Eielson bajo el nombre de «poesía escrita». Al medio, flota un conjunto de ejemplos que desancian esos adjetivos de la mera calificación vital y señalan, más bien, acciones subterráneas, efímeras, anónimas, muchas sin registro visual alguno, por lo cual se sabe de ellas solo a través de declaraciones del mismo autor, o por cartas y archivos de personajes e instituciones cercanos coyunturalmente (o no) al artista<sup>1</sup>. Entre la invisibilidad primera, que conlleva cierto tono espiritualista, y la segunda, relativa a acciones urbanas de apariencia lúdica y profana, hay puntos de encuentro que Eielson se encarga de hacer notar aquí, pero observamos también divergencias que nos llevan hacia rutas y sentidos distintos al momento de aproximarnos a una obra tan diversa como la del artista peruano. Se pueden distinguir al menos tres sentidos de invisibilidad sugeridos en este fragmento: una invisibilidad esencial, una invisibilidad relativa a una práctica fáctica o proyectada, y una invisibilidad de régimen social.

**La primera** nos lleva a asociar ese «amor a lo ignoto, a lo invisible e inalcanzable» con valores como el silencio, lo místico o lo inefable que recorren toda su trayectoria poética y ensayística desde ángulos y problemáticas variados. El influjo de la mística castellana y de la mitología clásica y cristiana reapropiadas en un lenguaje a la vez suntuoso y orgánico (destacable en una primera etapa que va de *Moradas y visiones del amor entero* —1942— a *Primera muerte de*

---

<sup>1</sup> En algunos casos, la declaración escrita de Eielson es la obra misma, como sucede con el principal objeto de análisis de esta investigación: las *Esculturas subterráneas* (1966-1969). Esta determinación especial será hondamente desarrollada en esta investigación. Por otro lado, que Eielson refiera en el fragmento citado que algunas de esas acciones son invisibles «y lo serán para siempre» problematiza el sentido de visibilidad que un documento o archivo le otorga a una acción fácticamente invisible, pero nominalmente visibilizada por este. Por último, los archivos o las cartas que no especifico aquí se irán detallando a lo largo del trabajo. Pueden cotejarse todos en la bibliografía y en los documentos incluidos en este estudio.

*María* —1949—); una vía de entrada a lo sagrado a través de lo escatológico, del cuerpo<sup>2</sup> y de los bajos fondos de la urbe moderna (*Habitación en Roma* —1952— y *Noche oscura del cuerpo* —1955—); y la conciencia de una radical insuficiencia del lenguaje, lo que lo lleva a ensanchar sus límites y explorar con las posibilidades materiales de la palabra y sus soportes, y a un eventual «silencio verbal» de 1960 a 1965 (*Tema y variaciones* —1950—, *De materia verbalis* —1957-1958—, *Eros/lones* —1958—, *Papel* —1960—), son solo algunas de las características que la crítica ha destacado al respecto<sup>3</sup>. La presunción de base de esta aproximación es que la poesía escrita es solo una manifestación visible de una matriz invisible que reposa inabarcable en la totalidad del universo. «La poesía es el estado permanente del universo» (Eielson 1994a: 48) y las palabras, solo el medio para hacerla comunicable: «[...] superado el medio de las palabras, la poesía reina ilimitada y se confunde con la esencia de las cosas» (Eielson 1994a: 48). Se trata, como en el famoso aforismo de Wittgenstein, de pensar las palabras como una escalera que es preciso abandonar una vez que hemos subido por ella: «[...] no hay sino una sola posibilidad para escribir un poema: no creer en las palabras» (Eielson 1994a: 48). A este respecto, el mismo poeta ha recordado su «incorregible necesidad de investigación de ese misterio que comienza por nuestro cuerpo y termina, quizás, más allá del cielo estrellado» (citado en Chueca 2004) y Alfonso D'Aquino ha sentenciado que «había algo imposible en la escritura que llevó a Eielson al certero convencimiento de que en la poesía lo esencial es lo inefable» (2002: 141). Quizás el epígrafe que resulte revelador en relación con esta primera dimensión de lo invisible y cuyo sentido abarca toda la obra posterior de Eielson, según D'Aquino, es la línea de Anaxágoras de Clazomenes que encabeza el poema «Escultura de palabras para una plaza de Roma», último poema de *Habitación en Roma* (1952): «Ce qui se montre est une vision de l'invisible» («Aquello que se muestra es una visión de lo invisible»).

---

<sup>2</sup> Aquí es clave la relectura de Rimbaud que hace Eielson en 1947. Véase *Rimbaud y la conducta fundamental* (1947) en Padilla 2002: 59-68.

<sup>3</sup> Para una revisión de las etapas de su poesía a través del tópico del silencio, la trascendencia y lo inefable, véase Chueca 2004.

**La segunda** dimensión de lo invisible es menos espiritualista<sup>4</sup> que la anterior y nos invita a literalizar el término «invisible» como efecto de una práctica concreta que puede referir al enterramiento efectivo de algún objeto cotidiano en un escenario urbano —como lo menciona el poeta en la cita inicial—; a una pieza inexistente cuya realidad es solo declarada verbalmente; o a un proyecto de imposible realización y que, como tal, no se torna visible en tanto producto. En este último, la invisibilidad o el silencio cobran también la acepción de latencia o potencialidad. No lo invisible en tanto aquello que rebasa y está más allá de lo visible, sino en cuanto remite a una realidad preñada cuya existencia aún *no ha dado a luz*. No el silencio en tanto referido a la insuficiencia de la palabra por aprehender una realidad inalcanzable, sino en tanto el grado cero de un decir enfrentado a su posibilidad futura. Esa potencialidad es también material, como veremos. Bajo distintos ángulos estos ejercicios están asociados a emplazamientos<sup>5</sup>, *performances*, eventos e instalaciones (y sus respectivas documentaciones) que el artista realizaría con mayor frecuencia entre la década de los 60 y la primera mitad de los 70, los cuales entrarían en el rubro de «poesía no escrita». Si en la primera acepción lo invisible es un estado permanente y universal en tanto esencial, en esta segunda es una práctica contingente y local, aún cuando aspire simbólicamente a una simultaneidad global, como veremos en algunas de las piezas que son motivo de estudio de este trabajo. Lo invisible comparte, además, el mismo campo semántico de lo subterráneo, ya sea que este sugiera una realidad arqueológica pasada,

---

<sup>4</sup> Martín Rodríguez-Gaona ha ensayado la categoría de «vanguardia espiritual» o «trascendentalismo no esencialista» para referirse a la obra de Eielson. En cualquier caso, la esencialidad de la que hablamos no refiere a la idea de un fundamentalismo inmóvil e imperecedero, sino a un núcleo vital en constante desplazamiento cuya inabarcabilidad es el misterio que hace de la poesía una búsqueda viva y permanente. Véase Rodríguez-Gaona (2006).

<sup>5</sup> No discuto específicamente la noción de emplazamiento en esta investigación. La asumo como una suerte de subtexto que recorre mi argumentación centrada en la clase de prácticas recién mencionadas. Entre las principales lecturas en las que se fundamenta esta noción, destacan: Maderuelo (2008) y Suderburg (2000).

un estrato geológico (en el caso de los enterramientos fácticos) o una latencia reprimida (en el caso de los enterramientos solo proyectados).

**La tercera** dimensión de lo invisible refiere al régimen institucional que garantiza la posibilidad de emergencia e historización de ciertas piezas cuya circulación social es, más bien, elusiva a los canales oficiales de consumo artístico o literario. En este sentido, el adjetivo «invisible» opera como sinónimo de «clandestino» o «subterráneo». Una muestra de ello nos remite nuevamente a las acciones efímeras que aparecen en la cita, pero también a obras que transitan un espacio fronterizo entre lo performático, visual, sonoro o verbal, y, por tanto, especialmente resistentes a ser clasificadas en un espacio de consumo determinable en géneros autónomos y excluyentes entre sí. Allí figuran obras como *Papel* (1960), *Canto visible* (1960), *4 estaciones* (1960), *Esculturas subterráneas* (1966-1969), entre otras.

En el caso de las piezas que incurren en la invisibilidad fáctica o proyectada, la llamada «parte visible» de su obra debe ser juzgada, en este tercer régimen de invisibilidad, no solo en relación con su poesía escrita, sino también, atendiendo a su recepción, con los archivos y documentos a partir de los cuales lectores aficionados o investigadores acceden (o no) a las preocupaciones, gustos estéticos y claves culturales que vuelven «legible» e historizable su obra (visible o invisible, escrita o no escrita). Estos archivos no tienen por qué ser catalogados como parte de esta (aunque veremos que ello en las obras que analizaremos resulta problemático); en todo caso, su visibilidad o invisibilidad dependen de los aparatos y mecanismos institucionales que configuran técnica, social y culturalmente su aparición, así como su puesta en circulación.

De las tres acepciones, las dos últimas operan, como vemos, análogamente a lo subterráneo. En el caso de la primera, en cambio, lo subterráneo aparece como la contracara de lo

trascendente espiritual o cósmico identificado con el eje de la invisibilidad esencial<sup>6</sup>. De hecho, esta última es la que más se ha discutido entre la crítica especializada. Temas como el budismo zen, la mística castellana, el exilio geográfico-existencial y el silencio fundante en la poesía y el arte de Eielson abundan entre los desarrollados sobre su obra<sup>7</sup>. Las prácticas conceptuales, *performances* e instalaciones efímeras, abandonadas, enterradas, no realizadas o *no realizables* han sido poco estudiadas y discutidas por la crítica, o no lo suficiente.

Es sintomático a este respecto que, en el texto de presentación del libro que definitivamente reúne el mayor cuerpo teórico, literario y visual de la obra de Eielson (*Nu/do*), José Ignacio Padilla, editor y director del proyecto, anuncie:

El único camino para el goce estético es el recorrido de las obras. Lamentablemente, buena parte de la obra de Eielson, se halla dispersa por el mundo —ya ni él sabe cuántos nudos o paisajes infinitos existen—. Otra buena parte de su obra no es visible, pues él la hizo subterránea, anónima, efímera o cotidiana. Este libro es una invitación a seguir ese recorrido. Reunimos muestras de la obra visible y textos alrededor de ella. La obra subterránea permanece en el lugar que le corresponde; poco de ella hemos convocado aquí (2002: 13).

Se puede aducir escasa o nula información sobre estas prácticas en los momentos en que se llevaron a cabo, e incluso después, lo que justificaría tal situación. Sin embargo, se podría argumentar que esa carencia es también informativa y nos da pautas para preguntarnos sobre el lugar y el sentido de un arte no diseñado para ser visto, ni para conservar ni para circular masivamente; en suma, para preguntarnos sobre el lugar y el significado de un arte subterráneo en Eielson. Ello nos llevaría a preguntarnos incluso cuáles son las condiciones reales a través

---

<sup>6</sup> Estos términos que diagraman una direccionalidad opuesta no se excluyen, sin embargo. Como ha mostrado Chueca, uno de los rasgos de la obra de Eielson es precisamente el de la proximidad de los contrarios que pueden cohabitar juntos sin diluirse el uno al otro (Chueca 1999). Lo que en poemarios como *Noche oscura del cuerpo* (1955) se revela en una dimensión tan orgánica como espiritual aquí ocurre en una dimensión espacial sobre la que no se cesa de trazar verticales del subsuelo al cielo y viceversa, siempre a través de la mediación del papel, como veremos.

<sup>7</sup> Una muestra parcial de estos estudios puede verse en Canfield 1985, Chirinos 1998, D'Aquino 2002, Tagliaferri 2002, Canfield 2002, Chueca 2004, Canaza 2006, Boatto 2008, Morillo 2014: 82-96 y Ianniciello 2016.

de las cuales se pueden plantear estas interrogantes. Allí responderíamos que ninguna de ellas habría podido ser ni siquiera esbozada si es que no hubiésemos tenido acceso, aún en un espacio submediático y desconocido, a la huella documental que tales acciones dejaron a su paso. Por tanto, decir que la «obra subterránea permanece en el lugar que le corresponde», esto es, en el silencio de la crítica, es cancelar la posibilidad de interrogarla desde las dos dimensiones de invisibilidad que hemos esbozado líneas arriba: la invisibilidad relativa a una práctica fáctica o proyectiva, y la invisibilidad de régimen social.

Reflexionando sobre la naturaleza del proyecto en el arte contemporáneo, Boris Groys se pregunta ¿qué pasa con aquellos «proyectos que nunca se llevan a cabo, nunca generan resultados, nunca generan un producto final?» (2014: 74). Y anota luego: «[...] de ninguna manera esto significa afirmar que tales proyectos —incompletos e imposibles de realizar— sean completamente excluidos de la representación social, incluso si ellos no se re-sincronizan con el curso general de las cosas a través de un resultado específico, exitoso o no. Después de todo, estos proyectos pueden documentarse» (2014: 74). Los documentos o archivos que consignan proyectos no realizados son las trazas materiales que la virtualidad de una acción, ha dejado en el trayecto: utopías localizadas o heterotopías, como las llamaba Foucault (1967). En otras palabras, los archivos son los lugares en donde el tiempo del proyecto se acumula en vez de simplemente perderse. ¿En qué difiere el archivo de un proyecto no realizado de uno realizado? Mencionemos algunas polaridades que nos podrían ser operativas luego: memoria de lo que fue, memoria de lo que pudo haber sido; historia fáctica, historia virtual; tiempo contenido, tiempo del exceso. En suma, ¿no existe acaso una suerte de rastro verbal de lo no dicho, una huella visual de lo no visto, un vestigio existente de lo no realizado? Ese remanente de una práctica invisible, el modo en que se efectúa su distribución y consumo, puede acaso resituar el límite social de su visibilidad. De ahí el correlato político de tales interrogantes.

En este trabajo, vamos a seguir la ruta trazada por estas preguntas sugiriendo la posibilidad de redefinir el tópico de lo invisible y subterráneo bajo otro marco estético, uno que traza la posibilidad de desanclarlo de una mirada que prioriza la dimensión esencialista de la invisibilidad, para acercarlo a una reflexión que tienta, más bien, un perímetro político al interrogar el *lugar*, enunciativo o material, donde este se localiza y se articula de acuerdo con sus respectivas lógicas de producción, circulación y consumo. El filósofo Jacques Rancière nos ofrece un preámbulo teórico interesante para aproximarnos a esta problemática al colocar la relación entre estética y política en el centro del debate.

Para Rancière, lo político refiere a la constitución de un escenario común donde los sujetos se manifiestan a través de la acción y el discurso. En este espacio político, sin embargo, tiene lugar un desacuerdo fundamental entre la gobernanza y la igualdad, o entre lo que el filósofo llama la «policía» y la «política» (2006: 17). La policía es «un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido» (Rancière 1996: 44-45). En ese sentido, la policía organiza el espacio de lo común en relación con una asimetría que la política perturba cada vez que destaca al plano de lo visible aquello que antes no lo era. Se trata de una reivindicación de la igualdad: redistribuye la configuración policial de lo sensible y hace que se manifieste la parte de los que no tienen parte. De este modo, la actividad política se ejerce como «la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido» (Rancière 1996: 45).

La vinculación con la estética, en ese rango, surge de la constatación de que la política es «la disputa misma acerca de la constitución de la *es-thesis*, acerca de la partición de lo sensible por la que determinados cuerpos se encuentran en comunidad» (Rancière 1996: 41). ¿Qué es lo que

hace el arte en ese campo? Su práctica es de naturaleza política porque redefine las relaciones sensibles instituidas dentro de un territorio compartido, iluminando y construyendo zonas de sensibilidad (verbal, visual, auditiva) que antes no existían. En este sentido, no solo erige un espacio común, sino que instala una repartición inédita. De ahí que la relación entre ambos regímenes se establezca no porque el arte traslade sus criterios estéticos al ámbito de lo común, sino porque constituye una nueva configuración de eso común, y subvierte, así, los modos de ver, de hacer y de decir otrora sedimentados en el espacio de lo público y compartido (Paredes 2009: 95-96).

Aquí se destaca una dimensión práctica del arte que resulta funcional al análisis que propondré. Como señala Hito Steyerl, una perspectiva más interesante para establecer las relaciones entre arte y política no es preguntarse en qué medida el arte puede representar *asuntos políticos*, sino abordar el arte como un campo político en tanto un *lugar de trabajo*: «Se trata de mostrar lo que el arte hace, no lo que muestra» (2014: 95).

Este es el sentido que le daremos al lugar que ocupa lo político en la obra invisible o subterránea de Eielson. En efecto, no hay un arte político en ella, pero sí un modo de hacer que redistribuye las coordenadas simbólicas, materiales e institucionales de sensibilidad compartida. En tal sentido, se trata de un arte que *opera políticamente*.

Esta constatación es clave para llegar a nuestro objeto particular de análisis. De las múltiples prácticas u objetos que Eielson declara haber diseminado en distintos lugares, conformando la llamada *invisibilidad práctica*, voy a centrar mi argumentación en una zona que se inserta en la segunda mitad de la década de los 60, etapa caracterizada por su incursión en el arte conceptual, y que destaca por su complejidad y ambigüedad en relación con sus condiciones de producción, distribución y consumo. Me refiero a las *Esculturas subterráneas* (1966-1969), una serie de



piezas de imposible realización proyectadas para ser enterradas en distintas ciudades del mundo que Eielson visitó a lo largo de su vida y que, por diferentes motivos, son significativas para el artista. Si hemos puesto énfasis en las primeras líneas de esta introducción en la tensión entre lo invisible/visible y lo subterráneo/des-oculto, es porque estas esculturas se ubican en un plano intermedio entre ambos niveles. Por un lado, suponen un enterramiento en el subsuelo (invisible) y, por otro, declaran la imposibilidad de que ello suceda a través de una superficie escrita documental (visible fácticamente, aunque, como veremos, también clandestina o subterránea en cuanto a su régimen de visibilidad social). Se trata, en realidad, de un evento utópico que se sostiene solo en el lenguaje que lo enuncia. Por eso, la pregunta por el *vestigio existente de lo no realizado* (el rastro visible de lo invisible) es particularmente pertinente aquí: el único modo que tenemos para acceder a la existencia de este evento es a través de documentos, archivos y discursos tanto escritos como declarados. El asunto se complejiza, además, por el hecho de que los vestigios, exhibidos originalmente en la galería Sonnabend de París el 16 de diciembre de 1969 y dos meses antes en la muestra grupal *Plans and projects as art* en la Kunsthalle de Berna, Suiza, permanecen hasta el día de hoy extraviados.

En torno a las *Esculturas subterráneas*, elaboraré reflexiones de carácter más general sobre la obra subterránea del artista en distintos niveles:

1. En relación con el señalamiento hacia el espacio del subsuelo peruano en su raigambre histórico-cultural. Allí lo subterráneo es vinculado con una sensibilidad reivindicatoria del legado precolombino de la costa peruana, entendida esta como una matriz fundante a través de la cual es posible y necesario articular nuestra contemporaneidad como nación (Rebaza 2000: 215-238). De ahí vendría el interés de Eielson por la arqueología y su pretensión de desmontar la fachada colonialista que oculta el esplendor subterráneo sobre el que se erige el Perú.

2. En relación con la circulación *marginal* de una serie de piezas particularmente reacias a inscribirse en soportes y categorías confinadas a un género específico (poético, plástico o performático). *Canto visible* (1960), *4 estaciones* (1960), *Papel* (1960) y *Esculturas subterráneas* (1966-1969) son ejemplares al respecto.

3. En relación con el lugar que ocupa lo *irrealizable* o *no realizado* (invisible) en la obra de Eielson. En este nivel, lo subterráneo se vincula con su acepción de *latente* o *potencial*, concepto que, proponemos, atraviesa la poética de muchas de las prácticas de este artista y permite conectarlo con una serie de piezas utópicas proyectadas por artistas peruanos (Teresa Burga, Emilio Rodríguez Larraín, Rafael Hastings) en un contexto contemporáneo al de las *Esculturas subterráneas*.

De los tres niveles, la escasa crítica en torno a estas piezas ha priorizado el primero. Sin ahondar sistemáticamente en ellas, pero con desarrollos que van más allá de la mera mención anexa al listado de eventos, *performances* u obras conceptuales de Eielson, así lo demuestran la crítica de Luis Rebaza (2015: 203-229, 2017: 164-203) y Emilio Tarazona (2003: 166-168, 2004: 63-68 y 106-108). No vamos a desatender este nivel que, sin duda, consideramos valioso, pero aquí priorizaremos los dos últimos y, más específicamente, el tercero. Ante el aparente problema de constatar que mi «objeto de estudio» no existe precisamente en tanto «objeto» sino en tanto aquella materialidad que enuncia su diseño y su puesta en acción (bajo tierra), voy a preferir referirme al arte no-objetual de Eielson como «práctica» y no como «obra». Es más pertinente ubicarme en los procesos o en las mediaciones antes que anticipar los resultados/productos, que, en casos como el de las *Esculturas subterráneas*, no llegan a consumarse, interferencia que constituye un rasgo fundamental de tales piezas. Es por esta razón que un aparato crítico ligado a preocupaciones propias del arte contemporáneo (en ocasiones, específicamente del arte

conceptual) sea especialmente funcional para este análisis. Régis Debray sintetiza bien estas preocupaciones:

El «arte contemporáneo» [...] Saca las entrañas del arte a la luz. Ya no se avergüenza de sus mediaciones, y hace ostentación de ellas. Glorifica sus accesorios; lo mismo que un rascacielos que «saca» su ascensor por la fachada, panorámico y transparente, en lugar de encerrarlo en su caja. Es decir, máquina guía sustituye abiertamente a la mano. Primero mediaciones técnicas; comprime, estira, metaliza, mezcla, abigarra, «instala» nuevos materiales. A continuación, mediaciones institucionales: el centro del arte contemporáneo, el encargo público, la revista, la crítica, la galería, el conservador, el comisario, todos esos relevos que constituyen el «ambiente» o el «paisaje» del arte se convierten en algo más que en aprovechamientos, en resortes de su producción (Debray 2001: 96).

Es desde este marco que pretendemos interrogar el arte no-objetual de Eielson. Tal pretensión, sin embargo, no busca estabilizar una obra que constantemente nos reenvía hacia tiempos y espacios divergentes, acotando así su movilidad en la categoría fija de *artista contemporáneo*. Lo que pretendemos es, más bien, hacer comparecer la obra de Eielson ante interrogantes ligadas a la historiografía del *arte contemporáneo* que la crítica ha descuidado muchas veces, y observaremos, así, a cuántas de ellas convoca y a cuántas otras resiste. Por ello, a pesar de ser escasa y mencionar apenas a las *Esculturas subterráneas* en sus textos dedicados a Eielson, nuestro abordaje se siente más afín a las lecturas que José Ignacio Padilla (2014) ha desplegado al respecto.

Ahora bien, para sustentar lo anunciado he dividido en cuatro capítulos mi investigación.

En el primer capítulo, planteo el marco conceptual que anuncia el tono y las coordenadas de interpretación a partir de las cuales abordaré, desde un perímetro que ponga en tensión al arte y la política, las *Esculturas subterráneas* y la constelación de piezas que las rodea. Me valgo de la categoría de no-objetualismo que el crítico peruano-mexicano Juan Acha planteó a mediados de los 70 con el fin de designar ciertas formas artísticas «desmaterializadas» nacidas en Latinoamérica y cuyo aparato crítico acentúa la importancia del procedimiento o acción estética

en confrontación directa con el «objeto estético» y la correspondiente lógica fetichista del arte devenido mercancía (producto) en el capitalismo. Des-fetichizar la obra es, para Acha, atender a sus condiciones materiales de emergencia a partir de las cuales ella se sedimenta en «objeto». Como con Rancière y Steyerl, el problema no es la obra, sino la operatividad que esta articula y activa en sus respectivos contextos de producción, distribución y consumo. En este rango, cobran legibilidad las *performances*, los eventos anónimos, las intervenciones urbanas y las prácticas conceptuales que Eielson realiza a lo largo de su trayectoria.

Sin embargo, las *Esculturas subterráneas* tienen la particularidad de ser proyecciones que señalan a una perturbación del espacio público, pero desde una intimidad invisible ya que son proyectadas en el subsuelo y se afirman, además, como *irrealizables*. Así, en el siguiente subcapítulo, ensayo una categoría que establece ciertas coordenadas de interpretación para este tipo de acciones utópicas o, como las llama Acha, anti-diseños (2011: 81). Lo que llamo *no-objetualismos de papel* plantea que, por más no-objetual que sea una obra, siempre deja alguna huella que ofrece señal de su existencia. Las piezas de proyecciones imaginarias, como las de las *Esculturas subterráneas*, son solo posibles desplegadas escrituralmente sobre un soporte material que posibilita (o no) su eventual circulación social en revistas, archivos, notas, documentos, etc. El papel es esa materialidad que sostiene la proyección de una acción solo posible de ser articulada en el espacio del texto, lo que ocurre como efecto de haberse topado con el límite de su realización en el espacio social. El no-objetualismo reconduce el acto (realizado) a su plano de potencia (irrealizado). Una suerte de grado cero del objeto que reimagina su consumación desde su base material y redescubre así las mediaciones que posibilitan su emergencia como mercancía objetual. Desde ese lugar, la traza de la utopía es también una traza material.

Una de las hipótesis que sostendremos en este capítulo se formula en contra de la homologación del no-objetualismo con la teoría de la *desmaterialización del arte* aplicada por Lucy Lippard (2004) al arte conceptual norteamericano de la segunda mitad de los 60. Sostengo en esa línea que no se trata este de un proceso de des-materialización, sino de acciones sobre soportes materiales que apuntan a des-objetualizar sus mediaciones. Propongo invertir la fórmula: el no-objetualismo es menos una *desmaterialización del objeto* que una *des-objetualización de la materia*.

Por último, al hablar de soporte material en relación al concepto de potencialidad, se convoca al problema de las prácticas inter-mediales en el arte de Eielson. Es ya un lugar común de la crítica apuntar a la llamada interdisciplinariedad de su obra y ello es aún más recurrente cuando se tiene como objeto de análisis una pieza como las *Esculturas subterráneas*, que parece no encajar del todo en ninguna de las tendencias históricas del arte: por un lado, roza el *land art*; y, por otro, el conceptual, el *happening*, o incluso la prosa poética o la poesía telemática. En este subcapítulo, intento plantear una crítica a este abordaje proponiendo que es más pertinente usar el concepto de *inter-medialidad* para enriquecer el análisis. Muchas veces, la interdisciplinariedad se confunde convocando la famosa *síntesis de todas las artes* de herencia romántica wagneriana, como el mismo Eielson ha señalado en diálogo con Canfield (1995: 40). Sobre la base de esta confusión, se ha asociado al autor a una estética de carácter modernista que aspira a la totalidad de la belleza. Sugiero, siguiendo la línea de Padilla (2014: 94-147), que no hay tal cosa en Eielson. Es más productivo señalar las tensiones entre lógicas de consumo visual, textual o performática que entre disciplinas ya fijadas de antemano por un criterio institucional.

En el segundo capítulo, aterrizo este marco conceptual en el análisis de un conjunto de piezas de Eielson que ofrecen señales productivas para abordar lo que está puesto en juego en las *Esculturas subterráneas*. Planteo que es indispensable revisar tres piezas de 1960 (*Canto visible*,

*Papel y 4 estaciones*) para aproximarnos a las *Esculturas subterráneas*, tanto por ser ejemplares respecto de la dificultad de clasificar institucionalmente una serie de ejercicios «subterráneos» en cuanto a sus lógicas de distribución y consumo, como por ciertos rasgos *operativos* o *instructivos* que se pueden rastrear en esas piezas y que son especialmente determinantes en las *Esculturas subterráneas*. La hipótesis es que tales piezas y otras sondeadas desde 1950 activan una lógica de consumo que excede el campo de la lectura y exige un abordaje no solo visual o escultórico, sino también performático a propósito de la materialidad del papel en el que se desliza el texto o la imagen. Se evidencia, así, lo anunciado en el primer capítulo: importa menos la obra que la operatividad, el trabajo material que la fecunda y eventualmente la desborda.

Una vez esclarecidos tales procedimientos, me detengo en el análisis de las *Esculturas subterráneas* en su contexto de producción, distribución y consumo. Me valgo aquí fundamentalmente de fuentes primarias para reconstruir la coyuntura histórica y vital en la que tales piezas fueron concebidas. Problematicando el hecho de que los documentos originales de las *Esculturas subterráneas* se encuentran hoy extraviados, atiendo a las declaraciones del propio autor, cartas con el comisario de la exhibición de la Kunsthalle de Berna, tarjetas de invitación a la inauguración en la galería Sonnabend de París y notas críticas escritas en ese mismo contexto para señalar algunos problemas relativos a su datación y a las estrategias de Eielson para inscribirse en una escena europea en la que este se concebía a sí mismo como un artista fundamentalmente marginal. Analizo luego las coordenadas según las cuales estas esculturas se organizan curatorialmente en el contexto de sus exhibiciones, así como las especificidades formales y discursivas de cada pieza en particular.

En el tercer capítulo, propongo tres esquemas básicos de interpretación. Para este fin, reseñaré la escasa recepción crítica que han tenido las *Esculturas subterráneas* en el contexto local,

añadiré comentarios a cada una de estas y señalaré hacia el final mi interpretación personal, que pone especial énfasis en su carácter *irrealizable* y en la problemática según la cual tal *invisibilidad* (en su sentido de potencialidad) *aparece*, circula y se consume en una superficie escrita de papel.

Por último, en el cuarto capítulo, pongo en balance el proyecto de las *Esculturas subterráneas* en relación con un lugar de enunciación escindido entre lo cosmopolita y lo local, como es el caso de Eielson, quien enrumba a Europa en 1948 y quien mantiene, desde entonces, una tensa relación con el Perú y, en particular, con la ciudad de Lima.

Planteo, primero, el debate entre el llamado arte conceptual del *mainstream* y el conceptualismo latinoamericano para ubicar las coordenadas sobre las cuales pendula el sentido y proceder de las *Esculturas subterráneas*. Reviso, en el primer apartado, las convergencias y divergencias de Eielson respecto del arte conceptual cosmopolita, menos para tentar una inscripción definitiva de las *Esculturas subterráneas* a esta tendencia que para esclarecer, desde fuera, el tipo de procedimientos a los que Eielson recurre en esta pieza, tentando una lectura política de esta. Luego, retomando el concepto de no-objetualismo discutido en el primer capítulo, establezco un contrapunto entre Eielson y la escena del experimentalismo no-objetualista de Lima, cuyo surgimiento y desarrollo coinciden temporalmente con las *Esculturas subterráneas*, aun cuando por esas fechas ambas propuestas se ignoraron recíprocamente. El escenario de encuentro ocurre más de tres décadas después en la exposición curada por Miguel López y Emilio Tarazona en 2007 *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)*. En esta sección, me pregunto por la coherencia curatorial de la propuesta y por el segmento histórico que esta ensambla, para lo cual discutiré el contexto social de la época y la participación de sus principales agentes culturales e institucionales. Finalmente, planteo un diálogo entre la obra de Eielson y algunos de los *no-objetualismos de papel* más interesantes de la época, como los de Teresa Burga, Rafael Hastings

y Emilio Rodríguez Larraín, y me detengo particularmente en la obra de este último. Mi idea es que el carácter irrealizable o irrealizado de estas propuestas encuentra un límite no solo fáctico, sino, además, técnico y político-social. Así, estos proyectos nos informan tanto sobre las poéticas de estos artistas como sobre los gustos estéticos, los límites y las precariedades institucionales de la ciudad de Lima en ese contexto.

Se sorprenderá el lector de que no hayamos convocado aquí algunas de las obras que despiertan mayor entusiasmo entre la crítica y el cada vez más masivo público interesado en el arte de Eielson. Hay pocas referencias a la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* (ca. 1958), sus *Camisas* (ca. 1962) o sus *Quipus* (ca. 1963). Casi no toco su obra narrativa, sino en contadas oportunidades en las que aparecen referidas a argumentos que apuntan hacia otro ámbito de cosas. Hay ya profusos y valiosos estudios sobre el tema.<sup>8</sup> Como se verá, no pretendo hacer de las *Esculturas subterráneas* un emblema que opere como modelo conceptual y descriptivo de su poética general, como otros estudios críticos lo han hecho en relación con el *nudo* (Morillo 2014).

Mi intención es más modesta. Busco iluminar junto a las *Esculturas subterráneas* un conjunto de piezas abandonadas o no lo suficientemente bien estudiadas por la crítica, como aquellas que califico de *no-objetualismos de papel*: artefactos áridos, fríos, a veces juzgados de demasiado intelectuales, radicalmente enigmáticos, pero no por ellos carentes de potencia crítica. Se trata de desandar el camino escarpado de su obra, recogiendo los retazos desacoplados de cualquier *nudo*. Este es también una apuesta por des-fetichizar una práctica cuyas obras emblemáticas casi han devenido firma personal, la marca de una fábrica que opera en realidad en permanente rechazo de tales simulacros. Me interesa más un Eielson no solo deshabitando un canon, sino además des-habitando su propia imagen sedimentada a veces en un ícono cuyo consumo

---

<sup>8</sup> Entre los más importantes destacan Franco 2000 y Rebaza 2017: 283-310.



excesivo corre el riesgo de gastarlo. Jean Baudrillard escribió que “el objeto de consumo es aquello en lo cual el proyecto se resigna” (1969: 228). Esa es la intuición básica que guía esta investigación. La práctica no objetual de Eielson es uno de esos espacios de no-resignación frente a este orden de cosas. Aquí una posible puerta de ingreso a ese desvío.



**1. TENSIONES ENTRE ARTE Y POLÍTICA: UN ENFOQUE DE EIELSON DESDE EL NO  
OBJETUALISMO**



En este primer capítulo vamos a plantear el marco conceptual desde dónde abordaremos a la *Esculturas subterráneas* (1966-1869). Primero, desarrollaremos la categoría de no- objetualismo, trazando en breve su genealogía histórica y planteando las coordenadas desde las que Juan Acha establece la relación entre arte y política en el contexto latinoamericano. Segundo, ensayaremos una categoría más específica dentro del no-objetualismo que nos servirá para explorar un conjunto de proyectos utópicos que inciden en la materialidad del soporte que los traza. Por último, aterrizaremos en la práctica artística de Eielson explorado el problema de la inter-medialidad en su obra.

### **1.1. La teoría del no objetualismo revisitada: de anti-diseños, realismos y utopías**

El “no objetualismo” es un concepto acuñado a mediados de los 70<sup>9</sup> por el crítico de arte peruano-mexicano Juan Acha con el fin de designar ciertas formas “desmaterializadas” del arte latinoamericano que acentuaban la importancia del procedimiento u acción estética, confrontando con ello la supremacía “objeto estético” (López y Tarazona 2007: s/p) El concepto es complejo tanto en sus presupuestos teóricos, provenientes fundamentalmente del marxismo, pero también del estructuralismo francés, la semiología y la teoría de los medios de comunicación masiva de Marshall McLuhan, como en su devenir histórico más bien difuso proveniente de

---

<sup>9</sup> Augusto del Valle (2008) ha ubicado la aparición del término en el momento final de los 70 y principios de los 80. Tarazona y López han corregido luego este dato arguyendo que es entre 1972 y 1973, tras su llegada a México, que el término es articulado en un contexto crítico en torno a cierto «arte objetual» occidentalista que reproduce las formas burguesas del llamado «arte culto» (véase Acha y otros 2008). En el reciente catálogo publicado por el MUAC, a propósito de la muestra realizada este año en el MAC titulada Juan Acha: despertar revolucionario, Joaquín Barriandos, curador y jefe del Proyecto Juan Acha, ha ensayado la hipótesis, aunque sin desarrollarla a cabalidad, de los orígenes poéticos del no-objetualismo. En esa ruta, señala «el papel que tuvo la poesía neo-concreta brasileña, el arte inobjetal del uruguayo Clemente Padín y las esculturas para leer del peruano Jorge Eduardo Eielson en la consolidación de dicha categoría» (MUAC 2017: 67). Este dato refuerza, de algún modo, nuestra intuición de elaborar una extensa lectura de las Esculturas subterráneas a través del marco socioestético del no-objetualismo.

recepciones críticas de desigual visibilidad. Solo a nivel esquemático, podríamos decir que tuvo su auge en la primera mitad de la década de los 80, aun cuando la teoría social del arte estaba en boga con teóricos de renombre internacional como Mirko Lauer, Nestor Garcia Canclini, Rita Eder, Marta Traba, entre otros.<sup>10</sup> Luego, post debacle de la utopía socialista a finales de los 80, entró en el olvido hasta ser reactivado en el 2007 por Miguel López y Emilio Tarazona en el marco de la exposición *La persistencia de lo efímero: orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965 – 1975)*. Desde entonces, la categoría ha operado retroactivamente para dar luz y redescubrir ciertos estratos ocultos de la historia del arte local y latinoamericana que trazan líneas divergentes a la de la historia hegemónica de ese periodo.

En un texto presentado en el coloquio sobre arte no objetual y arte urbano llevado a cabo en Medellín (1981), Juan Acha nos ofrece un balance crítico del no-objetualismo, diagramando en breve su genealogía histórica y señalando algunos de sus presupuestos teóricos en relación a las prácticas y teorías del arte contemporáneas a nivel mundial y latinoamericano.

El crítico peruano-mexicano empieza situando el debate en la antigua pugna entre “arte puro” y “arte aplicado”. Hasta entrado el Renacimiento, la práctica artística era inseparable de su dimensión social y utilitaria, al punto de que un término como “arte aplicado” no tendría propiamente sentido dado la inexistencia de su contraparte. Tal funcionalidad estaba subordinada a demandas primero ritualistas - religiosas (si nos referimos a la antigüedad y el medioevo) y luego cortesanas (si nos referimos al Renacimiento y al fenómeno del mecenazgo artístico).

La rotura de este enlace entre arte y utilidad, que consecuentemente denota la progresiva separación entre el artesano y el artista, se fue efectuando de a pocos desde el Renacimiento

---

<sup>10</sup> Para una bibliografía comentada sobre la llamada «teoría social del arte», donde se expliciten sus presupuestos teóricos, véase Eder y Lauer 1986.

hasta nuestro siglo a través de las múltiples operaciones que el capitalismo introdujo como efecto de su integración a los regímenes de producción material y simbólico del arte. La pretensión moderna de instituir un concepto de arte puro proviene de este esquema en el cual el artista empieza a reclamar un espacio de autonomía para sí mismo y para sus producciones.<sup>11</sup> El correlato histórico de ello es el advenimiento del formalismo artístico que, amparado en criterios valorativos modernistas provenientes del paradigma kantiano de la “autonomía estética” retomado luego en clave histórica por Clement Greenberg y su discípulo Michael Fried, definen lo artístico en términos de trascendencia y destreza técnica a nivel objetual, estando acotado sus efectos al plano de la experiencia sensible del sujeto individual.<sup>12</sup>

Es entonces contra la estética inaugurada en el Renacimiento que ciertas prácticas trazadas desde 1950, pero rastreables desde el *ready made* duchampiano en 1913, desarrollan una marcada inclinación por cuestionar el objeto puro y portable del campo artístico. A este cuestionamiento, no solo de la noción de objeto, sino de todo el aparato discursivo que legitima la retórica privada de producción, distribución y consumo de tales objetos, le corresponde la nómina de “no objetualismo”. Lo importante, señala Acha, “es ahora el procedimiento u acción y no el producto de formato predeterminado.” (2011: 79).

Ello implica una redefinición del esquema metodológico desde donde se juzga el arte. Se pasa de un abordaje monológico que reduce la práctica artística a una relación con «objetos» organizados en un espacio autónomo, a un abordaje más bien dialógico en donde el objeto irrumpe en el espacio social, lo que conlleva la incorporación de una concepto procesual y relacional de la estructura artística: «[...] de aquella que se suscita entre la estructura material de

---

<sup>11</sup> “En realidad no existe lo puramente artístico, ni como relación ni como sustancia. Nunca hubo un objeto puramente artístico, científico o tecnológico. Todo producto humano refleja la mente, la sensibilidad y la necesidad de subsistencia de su autor y consecuentemente coexisten estructuras de distinta naturaleza en el producto, no importa si la artística u otra predomina sobre las demás.” (Acha 1981: 79)

<sup>12</sup> Cfr: Greenberg (2006)

cualquier producto humano y la estructura significativa que produce el consumidor» (Acha 2011: 79).

Este abordaje recusa el modelo hegemónico de historia del arte enfocado en la sucesión de autores geniales y de los objetos producidos por estos. En otro lado, el crítico aludiría a las causas ideológicas de esta concepción: “De tanto reconocer formatos, se nos ha tornado invisible la organización artística e individual de las obras de las artes visuales. el culto al objeto como conquista prometeica, como materia de propiedad privada y como arma de poder, así como el mito de la obra única que prestigia a países y personas, más el comercio del arte, han contribuido a esta degeneración” (Acha 1979: 11-12)

El modelo de la historia social del arte, por la que él aboga, en cambio, entraña a su vez una suerte de ontología relacional que expulsa al objeto del centro de la reflexión para enfocarse en la estructura sociocultural que la atraviesa y en último rango soporta su identidad. “Cuando conocemos las cosas no las conocemos en sí, esto es, en toda su objetividad. Conocemos sus relaciones, y estas relaciones, que son tanto internas como externas, se centran en otro hecho decisivo: el arte es uno de los procesos o fenómenos socio-culturales que, como tal, consta de tres actividades básicas en mutua dependencia: producción, distribución y consumo” (Acha 1979: 13).

Se amplía así el espectro de análisis más allá de los artistas y de los objetos al poner el arte en relación a actividades de producción específicas, cada uno con sus respectivas lógicas de distribución y consumo. Estas tres instancias se piensan como parte de un fenómeno socio-estético que consta de la sucesión y coexistencia de tres sistemas de producción artística: las artesanías, las artes y los diseños. Se trata de variantes históricas que en cada caso señalan una relación particular con la tecnología, el trabajo, pero fundamentalmente, con “el conjunto de

relaciones sensitivas que predominantemente mantenemos con la realidad circundante los miembros de la sociedad [...] fuente y destino de los mencionados sistemas” (Acha 2011: 82)

A propósito de este esquema planteado, se trata de definir el arte no-objetual en relación a la realidad artística de América Latina, no solo a nivel de prácticas artísticas particulares, sino sobre todo en compromiso con el proyecto de instituir un pensamiento visual independiente respecto al centro hegemónico internacional. Este proyecto, sin embargo, advierte los riesgos de una visión esencialista de “lo latinoamericano” frente a la cual lo internacional hegemónico aparecería como una amenaza.

Es sintomático a este respecto la pugna entre la crítica Marta Traba y Juan Acha a finales de los 60 a propósito de la posible absorción de la trama tecnológica y el fenómeno de los medios de comunicación masivos a las prácticas artísticas del continente. Traba era especialmente escéptica de este tipo de arte al que juzgaba de haber adoptado irreflexivamente las pautas del arte norteamericano. Como parte de su crítica, ella contrapuso lo que llamaba una «cultura de la resistencia» que intentaba ponerle frente a una suerte de imperialismo estético promovido por la oleada del pop y el conceptual norteamericano en los 60. Incluso, sería fuertemente crítica en su libro de 1973 *Dos décadas vulnerables de la plástica latinoamericana 1950-1970* (2005) de Juan Acha y el grupo Arte Nuevo, al que juzgaba por haberse sumado a esa ola irreflexiva, y contrapone en el bando de la «resistencia» un arte como el de Fernando de Szyszlo, por ejemplo, de claras reminiscencias prehispánicas. El argumento de Traba era que la vanguardia no podía ser pensada en países como los nuestros, en incipientes vías de desarrollo. Acha, en cambio, en su ensayo «Despertar revolucionario» (1971: 39) señala lo contrario: que la «vanguardia» en países subdesarrollados se hace más necesaria que nunca ya que ella debería contravenir los

efectos más nocivos de la sociedad de consumo, y los efectos de la banalización y el espectáculo incidiendo en las estructuras mismas de la sociedad (López 2007).<sup>13</sup>

Ahora bien, es vital reconocer la estructura tripartita de esta aproximación para así definir el marco crítico des donde habremos de repensar el arte de Eielson.

*Lo que hace* el arte, para Acha, se manifiesta en tres niveles: producción, distribución y consumo, todos ellos imbricados en una estructura de mutua reciprocidad, es decir, dialéctica.

La producción alude tanto al proceso creativo del artista y a la manufactura de la obra, como a la multitud de agentes que viabilizan la materia prima con la cual trabaja el artista en un formato determinado. En este campo extendido, están los fabricantes de la materia prima, las herramientas y máquinas a las que recurre el artista, los técnicos que contrata para diferentes labores (la llamada tercerización del trabajo tan en boga en el arte contemporáneo) y otros múltiples agentes, entre los cuales, como ha sugerido Ruiz Rivas, se hallan también “la multitud de artistas no reconocidos que forman la base social necesaria para legitimar individualidades geniales.” (2006: 136).

La producción, sin embargo, no tiene un valor intrínseco, sino que, recordemos, actúa en mutuo condicionamiento con los otros niveles de significación del arte. Lo importante es aquí desmentir la sobreestimación de la producción por sobre estos otros niveles. “No se trata de la fuente mágica, prometeica, de la que emanan los objetos vitales [...] En realidad, solo existe producción junto con consumo y distribución. Porque en la práctica las necesidades no existen sino en formas concretas que crea y nos inculca la sociedad” (Acha 1984: 10)

---

<sup>13</sup> Por otra parte, Mirko Lauer se mantenía también escéptico frente a este tipo de prácticas vanguardistas, a las que califica como un «producto espontáneo y acrítico» (2007: 190). Su interés por el no-objetualismo estaría más enfocado en repensar las fuentes míticas y populares de Latinoamérica, especialmente preocupado por establecer una crítica de la artesanía en el contexto del capitalismo global. Sobre el debate entre lo local, lo cosmopolita y el influjo de las poéticas tecnológicas en el Perú, volveremos en el cuarto capítulo de esta investigación.



Por su parte, la distribución se refiere ante todo a los procesos de legitimación de una obra de arte y tiene una estructura específica en la que interactúa el par mercado-institución, galería-museo. Tal legitimación supone una serie de mediaciones y canales que rigen su socialización y los modos en los que la obra espera ser consumida en un plano simbólico y material, tales como críticos, coleccionistas, museos, bienales, galerías, academias de arte, etc. Estos agentes establecen un marco discursivo, lingüístico y espacio-temporal que en cada caso torna legible la obra y la socializa generando el comentario y la apropiación colectiva. Lo importante es aquí notar que tales mediaciones no son neutras, sino productivas. No operan solo como canales que llevan los productos al consumidor, sin antes poner en juego sus propios intereses al momento de viabilizar su recepción. La obra de arte no está arrojada al flujo abstracto del mercado que la distribuye a través de leyes autoproclamadas “impersonales”. En realidad, la distribución depende también de decisiones políticas que se materializan a través de redes institucionales y la aplicación de políticas culturales que responden, consciente o inconscientemente, a determinados intereses ideológicos y sus correspondientes mecanismos de legitimación. “Los productores gestan y materializan los objetos, pero los distribuidores los proveen de justificaciones y de prestigio, de público y de modos de consumo; incluso de los de la producción” (Acha 1984: 8). O, en otras palabras: la distribución no media, se interpone (1977:51) o “reparte según leyes sociales” (Marx: 1977:45)

Por último, el consumo es el momento en que se cristaliza el fenómeno artístico, pero no como determinación identitaria, sino como dinámica que pone en escena la apertura del objeto hacia una reappropriación simbólica y material por parte de aquel que la consume. El consumidor, como sujeto, establece la relación con la obra, el objeto producido por el artista. Y esta relación está mediada por el sistema de distribución, en el sentido de que éste predispone un abordaje específico que sin embargo puede terminar no siendo tal. Aquí se encarna la dialéctica entre estos tres niveles de la estructura artística. El consumo no es la mera contemplación o la lectura

pasiva de lo que el productor expresa y hace visible en la obra, sino que este cumple una función activa respecto al productor y a lo producido.

Toda dialéctica supera una relación unilateral entre sus elementos. En el nivel de la producción, este cumple un papel activo respecto al consumo. El productor no crea objetos en tanto singularidades abstractas, sino determinadas en una forma social que se articula de acuerdo a un modo de consumo específico. Recordemos esta reflexión de Marx al respecto:

“El objeto no es un objeto en general sino un objeto determinado, que debe ser consumido de una manera determinada [...] El hambre es hambre, pero el hambre que se satisface con carne cocida, comida con cuchillo y tenedor, es un hambre muy distinta de la de aquel que devora carne cruda con ayuda de manos, uñas y dientes. No es únicamente el objeto de consumo sino también el modo de consumo, lo que la producción produce no solo objetiva sino también subjetivamente. La producción crea, pues, el consumidor” (1989: 42)

Lo interesante es que en el nivel del consumo se podría elaborar un razonamiento análogo, pero inverso, al señalar su propia cuota activa respecto a la producción. En líneas previas del mismo texto, Marx aclara:

“La producción es mediadora del consumo, cuyos materiales crea y sin los cuales a éste le faltaría el objeto. Pero el consumo es también mediador de la producción, en cuanto crea para los productos el sujeto para el cual ellos son productos. El producto alcanza su *finish* [realización] final sólo en el consumo. Una vía férrea no transitada, que no se usa y que por lo tanto no se consume, es solamente una vía férrea *δυνάμει* [en potencia] y no en la realidad. Sin producción no hay consumo, pero sin consumo tampoco hay producción ya que en ese caso la producción no tendría objeto.” (1989:41)

Con esta cita en mente y retomando a Acha, habría que constatar que en el campo artístico no solo sucede que el consumo actualiza la producción en su finalidad, sino que eventualmente la redefine respecto a la finalidad de su producción original, suspendiendo de ese modo su actualidad en una cadena interminable articulada en función a las múltiples interpretaciones y usos que se le da al objeto producido. “El consumo pues no coincide siempre con la intencionalidad del productor ni con la finalidad específica que tiene el objeto. El receptor posee diferentes códigos culturales y pone en acción uno de ellos para apropiarse del objeto, sin

importarle los fines específicos del mismo. De allí la complejidad de la socio-funcionalidad de la obra de arte.” (Acha 1984: 52).

Retomaremos más adelante esta problemática en relación a cierto tipo de arte que pone en suspenso el consumo y nos obliga a redefinir este campo.

Por el momento, lo fundamental es retener que es justamente esta estructura de producción, distribución y consumo, la que se soslaya en una historia del arte que toma al objeto artístico y al productor como mónadas aisladas del contexto socio-estético en el que se producen, haciéndole el juego al mercado capitalista del arte.<sup>14</sup>

Recordemos que para Marx el fetichismo de la mercancía surge como efecto de negar las relaciones sociales concretas detrás de la producción de estas, creando la ilusión de ser un objeto dotado de vida propia, de existencia independiente, *como proveniente de las regiones nebulosas de la religión*. Allí donde se oculta el trabajo, allí se crea el escenario ideal para la mercancía fetichizada. Allí donde se revela, la ilusión cede y “el realismo se instaura en timonel de las transformaciones artísticas” (Acha 1981: 140).

En ese sentido, el no-objetualismo, al contrarrestar ese riesgo y revelar la base material de producción, distribución y consumo sobre la que se cimenta el fenómeno artístico, se presenta como una tendencia radicalmente anti-ilusionista que reivindica cierta forma de realismo, uno que “no se dirige a lo matérico ni a lo objetual sino a las prácticas sociales que objetivan los conceptos y comportamientos artísticos” (Acha 1981:140)

---

<sup>14</sup> “Viéndolo bien, es relativa la sobreestimación de la producción ya que es opacada fuertemente por los productos materiales que el hombre fetichiza. Que al fetichizarlos, omite lo esencial de la producción que es la transformación, trabajo o práctica, como elemento común, la distribución y al consumo, y que no solo atañe a los materiales, sino que comprende también los cambios de relaciones y significados” (Acha 1984: 10)

Observemos que el modo en que el no-objetualismo se ejerce como un realismo es de una naturaleza extraña. No es mimético ni expresionista, no *representa* una realidad exterior o intimista. Antes bien, *presenta* las estructuras ideológicas subyacentes a partir de las cuales la realidad se objetiva y deviene mercancía. Su producción no es por tanto la de aquella que compromete un trabajo manual en mayor o menor grado como es el caso de las artesanías o las artes, sino que, por el contrario, comprende su fuerza productiva en una dimensión conceptual o intelectual. De ahí que Acha asocie su surgimiento al auge del diseño y las nuevas tecnologías del capitalismo contemporáneo, siendo por ello un fenómeno particularmente urbano que exige redefinir lo popular.<sup>15</sup> “Los diseños no producen objetos. Constituyen procedimientos proyectuales y directorales, esto es, no-objetualistas, aunque estén al servicio del objeto, en su mayoría industrial [...]. Por influencias de los diseños y como una manera de contemporizar con el espíritu de nuestro tiempo, pierde importancia el trabajo manual en las artes visuales y se sobrevalora el intelectual o conceptual del artista.” (Acha 2011: 80)

En relación a ello, Acha propone tres dimensiones que evidencian el efecto de contagio del diseño sobre las prácticas no-objetualistas de aquellas épocas: están 1. Los “realismos espaciales” que tematizan la relación hombre-medioambiente influenciadas por el diseño urbano y arquitectónico (esculturas transitables de Jesús Rafael Soto, ambientaciones lumínicas, etc.) 2. Los que se proponen la disolución del arte en la vida cotidiana bajo la convicción de que el mundo se halla inundado de un arte no especializado que hemos de aprender a disfrutarlo, una suerte de panesteticismo que homologa el arte a formas de producción cultural espontánea manifestado en “comportamientos, «resemantizaciones», escalas de valores, costumbres, etc”

---

<sup>15</sup> “La tecnología se aboca, consiguientemente, a desarrollar procedimientos mecánicos que desalojan a las artesanías. Los artesanos, como resultado, descienden socialmente y se proletarian. Las artesanías artísticas, a su turno, son reemplazadas por las artes cultas. El artista sale de posiciones sociales medias y es dueño de sus productos y medios de producción, como antes los artesanos. Luego comienza a ser desalojado por los diseñadores, tanto por los de la industria en general, como por los de la industria cultural o arte masivo. El capitalismo materializa por este camino lo que ni remotamente pensó: hace del arte un trabajo productivo y asalariado, vale decir, convierte la obra de arte en producto del capital y la hace mercancía” (Acha 1981)

(Acha 2011: 81) y 3. Aquellos que “adoptando actitudes impugnadoras, adquieren un espíritu posmodernista o anti-renacentista, con el fin de instituirse en anti-diseños” (2011: 81). Allí se incluyen a los conceptualismos, las acciones corporales, los videos, las proyecciones múltiples y los ready made. Estas son las manifestaciones que le interesan particularmente a Acha por la posibilidad de examinar y subvertir las prácticas sociales sedimentadas por el mercado del arte.

Los anti-diseños se liberan de su dependencia objetual en ambos niveles: no son ni están al servicio del objeto, aunque ello no significa que su realización esté decididamente velada. Lo que sí significa es que esta puede ser puesta en suspenso, de manera que la brecha entre el presente desde el cual se produce el diseño y el futuro en el que eventualmente se realiza el producto queda abierta.

El lugar del anti-diseño en la historia del arte está definido por una voluntad proyectiva cuya calificación de utópica depende del modo en el que opere el impase de su realización. Lo que torna objeto a un proyecto es un límite o un detenimiento que obstruye su trayecto temporal y hace que la brecha entre el presente de su concepción y el futuro de su ejecución termine por cerrarse. Ese límite garantiza, paradójicamente, su realización. Y ese límite bien puede ser fáctico si nuestro proyecto deviene declaradamente fantasía, tecnológico-económico si nuestro proyecto, por ejemplo, carece de los medios técnicos o del capital necesario para su ejecución o político si este es inviable debido a restricciones legales o a censuras sociales. De hecho, los anti-diseños más famosos dan cuenta de aquello: desde las máquinas inventadas de Leonardo da Vinci, las cárceles imaginarias de G. B. Piranesi, las arquitecturas visionarias de Étienne-Louis Boullée o Claude-Nicolas Ledoux, las proyecciones constructivistas de Vladimir Tatlin, las arquitecturas aéreas de Kazimir Malévich, la arquitectura futurista de Antonio Sant'Elia, hasta los diagramas de Cedric Price, Constant, Zaha Hadid y los italianos de Archigram o Superstudio. Pensando en estos últimos el crítico Germano Celant acuñó el término “arquitectura radical” o “anti-diseño” en 1967. Se trataba de una serie de trabajos inéditos que liberaban a la arquitectura

de su dimensión constructiva en un gesto de desmontaje crítico del modernismo funcionalista predominante entonces.<sup>16</sup> El residuo de lo no construido pero sí ideado se materializaba en bocetos, planos y maquetas. Un caso paradigmático es el *Monumento continuo* (1969) del grupo Superstudio, un fotomontaje que muestra una mega estructura monocroma de hormigón y acero alzada y extendida horizontalmente sobre el paisaje urbano de la ciudad de Manhattan, diseñada para que, en un tiempo futuro, cubra toda la superficie del planeta. Una utopía negativa que, según Piero Frassinelli (miembro de Superstudio), fue «inventada para criticar, al llevar a extremos, la vocación mega-estructural, vigente entonces» (2003: 80). De este modo, se desmitificaba la idea del proyecto como instrumento de operatividad y la imagen quedaba liberada de su dependencia constructiva, lo que le permitía comprometerse ahora con relaciones discursivas. La arquitectura excede sus límites materiales para redefinir así sus cimientos conceptuales.



Superstudio, *The continuous monument*,  
New York, Litografía, 27x 39

<sup>16</sup> De hecho, para 1981, el término “anti-diseño” tenía ya un lugar ganado en la escena artística europea de avanzada, hecho que difícilmente Acha, tan preocupado por mantenerse al día en la producción contemporánea de vanguardia, ignoraba. Quizá producto del gran influjo que las teorías de Marshall McLuhan había producido en su pensamiento, nuestro autor parecía más entusiasmado con la potencia crítica de los diseños audiovisuales (cine, televisión), derivados del diseño gráfico, que de los industriales, arquitectónicos y urbanísticos. Así lo evidenciaba al afirmar en que “los diseños audiovisuales son más diseños que todos los demás pues se dirigen a públicos en verdad masivos y es notoria su estrecha unión con la tecnología.” (Acha 1988: 91).

Es sintomático ello ya que expresa bien la integración de la arquitectura en una sociedad menos basada en la producción, distribución y consumo de objetos que de información y plataformas de comunicación masiva, cual es uno de los pilares de la economía pos-industrial, también llamada “posmoderna” o “de la información”. Desde allí, zambulléndose en esa dinámica no-objetual, el anti-diseño cuestiona e ironiza la sociedad y la política de su tiempo.

Por ende, no debe sorprendernos que Acha encuadre este tipo de prácticas no objetualistas dentro de la llamada "teoría de la posmodernidad". Desde un contexto distinto al recién referido, aunque análogo de algún modo, los no-objetualismos por los que aboga Acha son de un carácter decididamente antinarrativo y antientretenimiento. Sus contrarios abrazan la lógica de los medios masivos de comunicación en la medida en que todo suspenso se resuelve en un hecho o resultado final (producto) que hace legible el proceso y la historia de la que se derivan (el famoso *happy end* de la industria de Hollywood sería un buen ejemplo de ello). El capital, finalmente, comercia con significados que empaquetan la experiencia del proyecto devenido objeto de consumo bajo la forma de su resignación. Los no-objetualismos, en cambio, afirman el proceso sin hacerlo subsidiario del producto final; es el trabajo en un movimiento perpetuo cuyo anclaje objetual es solo hipotético. Acha pone como ejemplo de estos procedimientos algunas piezas de Andy Warhol en donde nos vemos conminados a observar durante varias horas un edificio o la acción de comer o dormir de un hombre —*Empire* (1964), *Eat* (1963), *Sleep* (1963)—: «[...] aquí se detiene el tiempo icónico y se va desnudando el tiempo real: el que viene con el tedio» (Acha 1994: 313). O algunas otras de Marcel Duchamp o John Cage, en donde «unas imágenes presentan su redundancia con el propósito de alargar el tiempo y presentarlo o bien lo presentan a través del suspenso que es acumulación que extiende el tiempo de la expectación» (Acha 1994: 313). Ello parece cercano al modo en que la negativa a construir del anti-diseño arquitectónico refunda el tiempo funcionalista del consumo en un tiempo de mera expectación y suspenso proyectual. Se trata, en ambos casos, de una suerte de realismo utópico (distante del

mimético ilusionista), cuyo ángulo crítico descansa en concebir la práctica artística en el terreno de la potencia y la proyectualidad antes que del acto y la consumación objetual.

## **1.2. No-objetualismos de papel: una poética de la potencia**

Si aterrizamos esta aproximación teórica de los no-objetualismos en el terreno de las prácticas artísticas, sus soportes y las plataformas institucionales en las que ellas se producen, circulan y se exhiben, habría que considerar la taxonomía que ofrece Acha para agrupar tales manifestaciones:

- a. Conceptos o arte conceptual (1965): arte-lenguaje, arte de conceptos, informático y *ready made* (1917)
- b. Espacios y materiales: ambientaciones (1958), arte pobre (1967), arte térreo (1967) y arte de sistemas (1971)
- c. Acciones corporales: eventos (1958), actuaciones (1970) y arte corporal (1961)
- d. Imágenes lumínicas y electrónicas (1963): proyecciones múltiples, cine artístico visual y video

El problema con esta clasificación es que su operatividad es menos crítica que metodológica porque muchos de los no-objetualismos más radicales exceden precisamente toda tentativa taxonómica cruzando lenguajes y soportes otrora destinados a un género artístico pretendidamente autónomo. De esta manera, se busca socavar los presupuestos del modernismo formalista propalado por el teórico estadounidense Clement Greenberg, quien veía el desarrollo del arte como una evolución autónoma de las formas intrínsecas a cada disciplina<sup>17</sup>. Como vemos, el no-objetualismo es una categoría lábil en lo artístico, pero fuerte en lo político: lo que ella agrupa tiene menos que ver con semejanzas estilísticas o formales que con posicionamientos críticos respecto de ideologías sedimentadas en prácticas sociales específicas.

---

<sup>17</sup> Véase Greenberg 1940.



El criterio de reunión no puede, entonces, partir de géneros predeterminados (aun cuando estos sean ineludibles desde una perspectiva metodológica), sino de las estrategias que este asume para desmontar un sistema artístico coaptado por la mercantilización. La respuesta en todos los casos es, como vimos, la de acentuar la importancia del procedimiento o acción en detrimento de la producción de objetos estéticos. La premisa es que todo proceso es, por naturaleza, efímero y excede, por ello, a la tentativa objetivante del mercado. En el caso de los antidiseños recién mencionados, la premisa es aún más radical: al renunciar a la ejecución de «obras», la cualidad artística se define exclusivamente por lo que el trabajo intelectual pone en juego y le otorga una acepción a la idea de proceso como un *continuum* irrevocable.

El problema con este esquema sería el siguiente: por más no-objetual que sea un trabajo artístico, alguna *huella* deja a su paso. Precisamente, esto último es lo que hace que estas obras entren en circulación mercantil, no ya por lo que producen en términos objetuales, sino por el *residuo material* a partir del cual esta *actitud* se hace tangible. En relación con esto, Mirko Lauer señala: «El problema del no-objetualismo es, finalmente —el problema de reproducción— un problema de forma. Y en la medida que es un problema de forma es un problema de géneros. Los no-objetualistas más exitosos han sido siempre los que han logrado resolver el problema del género. Es decir [...] los que no han terminado pegados a algún tipo de género capaz de englobarlos y de explicarlos» (Lauer 2011a: 24)<sup>18</sup>.

Cuando Lauer asocia el problema de la reproducción al problema de la forma, está asociando indirectamente el no-objetualismo a un problema de soportes. La pregunta es la siguiente:

---

<sup>18</sup> Esta puede ser una posición ingenua, porque desde Peter Bürger (2009) el problema de la vanguardia es el problema de la repetición. Ello lo deja suponer el mismo Lauer en esta reflexión: «Al final cuando uno mira a los no-objetualistas radicales, incluso a los más famosos, como Beuys o Christo, hay un desesperado intento de no parecerse a nada. Y, efectivamente, las trampas son enormes, porque Christo ha logrado a lo largo de su trayectoria, no parecerse a nada: esto no es escultura, no es pintura, pero después de sesenta envolturas de diversos monumentos ha creado su propio género» (Lauer 2011a: 24).

¿dónde localizar la práctica no-objetualista y bajo qué condiciones el soporte que ahora acoge su rastro circula en el mercado artístico del arte? El problema del no-objetualismo es, directamente, un problema de soporte e, indirectamente, un problema político-institucional en la medida en que es este el marco a partir del cual tales prácticas definen sus lógicas de producción, circulación y consumo, así como su posicionamiento respecto del mercado que lo atraviesa.

En un texto presentado en el coloquio de arte urbano y no-objetual realizado en Medellín en 1981, Lauer ensaya, sin embargo, una definición más amplia de «soporte material» que nos permite englobar ambas mediaciones en una:

[El] soporte material no es únicamente, ni siquiera principalmente, los materiales y la configuración de los materiales de que está hecha físicamente una obra de arte, sino también, y sobre todo, la forma de existencia social de dicha configuración, pues si bien es cierto que los lienzos y sus marcos fueron los mismos en el salón oficial y en la sala del *marchand*, ellos no son sino un aspecto exterior de la materialidad del soporte material: también el propio salón y la propia galería forman parte de los respectivos soportes materiales (Lauer 2011b: 95).

Esta ampliación del campo que cubre la idea de soporte material es efectiva en la medida en que la preocupación por el objeto en este rango no apunta ni a redefinirlo cifrando las transformaciones de sus formatos de presentación (superficie, volumen o tamaño) ni a constatar su progresiva desaparición en el estatuto representacional del arte moderno (desde Cézanne hasta la monocromía suprematista, colorista o abstraccionista de Malévich, Yves Klein, Ad Reinhardt, entre otros); apunta, más bien, a contravenir su circulación social en el mercado del arte como un «objeto» autónomo y portable sometido al fetichismo coleccionista de los agentes financieros del capitalismo. Con acierto, Lauer propone que «frente a la idea de la representación como una "ideología en imágenes" que nos presenta Nicos Hadjinicolaou, tenemos, pues, que poner la de la estructura compleja del soporte material como una ideología en relaciones de producción» (2011b: 95).

El soporte es un lugar de múltiples tensiones que exhibe una doble puerta de ingreso: una materia organizada que acumula señales sobre determinadas superficies (trazado de caracteres sobre una hoja de papel o grabación de una información digitalizada sobre un disco de aluminio) según ciertos procedimientos específicos, y una organización materializada que administra las lógicas de circulación social de tales dispositivos y que, en cada caso, legitima su ingreso a un campo artístico-cultural rotulado según límites disciplinares (Debray 2001: 169). Dicho esto, interroguemos los presupuestos teóricos del soporte-lugar que pretendemos analizar aquí a propósito de la vertiente no-objetual que hemos traído a colación.

De las variadas prácticas que conciernen al no-objetualismo, es el arte conceptual la que, por consenso, interroga de modo más autoconsciente la desmaterialización del soporte artístico y sus efectos en relación con la crisis de los sistemas de representación anclados en formas mercantilizadas del arte. A propósito de ello, Alfonso Castrillón, en un texto de 1981 titulado «Reflexiones sobre el arte conceptual en el Perú y sus proyecciones», ha señalado lo siguiente:

Se ha dicho que el arte conceptual enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales, pero más que una eliminación resulta un replanteamiento del arte tradicional a raíz de la crisis de la sensibilidad contemporánea, como la crisis del objeto mismo en relación a su distribución y consumo. Esta aclaración era necesaria para aceptar o no la denominación de no-objetual, que da nombre al simposio que nos reúne. Particularmente pienso que no existe no-objetual absoluto, porque aún las manifestaciones más radicales como la lingüística por ejemplo se apoya en un soporte material, constituyendo éste su objeto (Castrillón 2011: 137-138).

La llamada «desmaterialización del arte» —acorde en nuestro contexto con el no-objetualismo— es una categoría, a veces equívoca<sup>19</sup>, que la crítica Lucy Lippard ha usado para aludir al carácter efímero y nominalmente invisible de ciertas prácticas conceptuales desarrolladas en Norteamérica y Europa entre 1966 y 1972 (Lippard 2004)<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Para una digresión interesante sobre tal equívoco, véase Atkinson 1999: 52-60.

<sup>20</sup> Ejemplos ilustrativos de este tipo de prácticas son las piezas *Inert gas series* y *Telepathic piece* de Robert Barry, ambas de 1969. En esta última, la obra se reduce a una frase: «Durante la exposición voy a tratar de comunicar telepáticamente una obra de arte, cuya naturaleza es una serie de pensamientos que no son aplicables al lenguaje o a la imagen». Son también ejemplos efectivos, más cercanos a Eielson, los que abordaremos en el cuarto capítulo de este trabajo. Para una genealogía alterna del concepto de

La cita de Castrillón, sin embargo, apunta a visibilizar un enunciado implícito funcional para el análisis aquí propuesto. El concepto de no-objetualismo no es homologable a la categoría de Lippard, no tanto por estar referido a contextos artísticos y geografías disímiles, menos aun considerando el éxodo voluntario de muchos de los artistas peruanos que recurrieron a este tipo de prácticas y se instalaron en Europa o Estados Unidos entre finales de los 40 y los 70 (Eielson, Rafael Hastings, Teresa Burga, Emilio Rodríguez Larraín, entre otros), sino fundamentalmente por el presupuesto ontológico del término y el efecto político que ello conlleva en relación con los parámetros de consumo artístico.

Pienso que la crítica a la forma mercancía de la obra que caracteriza al mercado capitalista del arte no tiene como blanco de ataque a la materialidad del quehacer artístico (aquello que activa todo lo que de procesual hay en él, precisamente la huella del trabajo en el objeto), sino a la forma objetual del arte, aquella que refiere a una existencia social básica configurada en el capitalismo como, según Lauer, algo transportable (intercambiable), durable (acumulable) e identificable (diferenciable), cualidades fundamentales para asegurar la circulación mercantil de la obra y para conformar las condiciones del coleccionismo y el correspondiente mercado del arte (2011b: 96).

Mi hipótesis, entonces, es que no se trata de un proceso de desmaterialización al que aquí se asiste, sino de acciones sobre la materia para des-objetualizarla y energizarla, y revitalizar de este modo el carácter radicalmente potencial (y, por ello, efímero y en desplazamiento continuo) del arte. En rigor, hablaríamos entonces de una *des-objetualización de la materia* antes que de una *des-materialización del objeto*.

---

desmaterialización que ha servido de base para muchas de las teorizaciones sobre el conceptualismo en Latinoamérica, véase Masotta 1969.

Si la mercancía no es, en última instancia, solo objeto tangible sino trabajo coagulado — siguiendo la fórmula de Marx—, el no-objetualismo es un intento por licuar la objetivación del trabajo que deviene mercancía, para así resituarlo en la materialidad del propio proceso artístico y sus múltiples desvíos.

Jacob Lillemose, revisitando el concepto de desmaterialización a propósito de la categoría de Lippard, ha seguido esta ruta señalando lo siguiente:

En lugar de comprender la desmaterialización como una negación o un despido de la materialidad como tal, puede ser comprendida como un replanteamiento amplio y fundamental de la multiplicidad de la materialidad más allá de su conexión con la entidad del objeto [...] En lugar de adscribir la materialidad a las formas específicas y finitas, medios o instituciones, lo conceptual ubica la materialidad en un campo estético amplio y horizontal —multi-, inter- y post-medio— en donde se transforma en una virtualidad que se actualiza —pero que nunca se realiza en su totalidad— en las abstracciones de las obras particulares (2006: 4).

La crítica de Lillemose es productiva para el caso peruano en tanto pretendemos interrogar las condiciones materiales de este no-objetualismo en relación con la matriz utópica que lo sostiene, precisamente el vector que indica su no-lugar, su continuo trayecto hacia una descolocación infinita. De este modo, interesa trazar la conexión entre tal materialidad y la idea de potencialidad de algún modo implícita en el no-objetualismo, más evidentemente en aquellas obras de proyectos irrealizables o devenidos irrealizados (antidiseños), sobre los cuales nos detendremos a pensar en este estudio.

En un texto titulado «La privación es como un rostro», Giorgio Agamben retoma la clásica distinción aristotélica entre acto (*energeia*) y potencia (*dynamis*) para repensar la noción de *poiesis* en un contexto vinculado al entramado contemporáneo del arte: «Energeia [acto] significa "estar en obra" [...] en cuanto que la obra [...] es entelequia, lo que entra y permanece en la presencia, recogiénose en su propia forma como en su propio fin» (2005: 106). A esta, se opone la *dynamis* (potencia), la forma de la presencia de lo que, no estando en obra, todavía no se

posee en su propia forma como en su propio fin, sino que simplemente está en el modo de la disponibilidad, del *ser adecuado para...*, como una tabla de madera en el taller de un arquitecto o un bloque de mármol en el estudio del escultor están disponibles para el acto poético que los hará mostrarse como mesa o como estatua (2005: 106). Nosotros podríamos añadir aquí: o como una hoja de papel disponible para actualizarse en poema, dibujo, informe notarial, etc.

A propósito de esta clasificación, Agamben argumenta luego que:

El surgir de las poéticas de la obra abierta y del work in progress, que se basan en una condición no energética sino dinámica de la obra de arte, significa precisamente este momento extremo de escisión entre la obra de arte y su propia esencia, el momento en que —convertida en pura potencialidad, el mero estar disponible en sí misma y por sí misma— asume conscientemente sobre sí su impotencia de poseerse en el fin. Obra abierta significa: obra que no se posee en su propio Eidos como en su propio fin, obra que nunca está en obra —es decir (si es verdad que obra es *Energeia*) no-obra, *dynamis*, disponibilidad y potencia (2005: 108).

Para el caso que nos interesa, se interroga un soporte fundamentalmente ambiguo en torno a su virtualidad y su condición material que, de algún modo, aterriza el movimiento de la *dynamis* de la que nos habla Agamben: el papel. La recodificación política de esta mínima materia reactiva, además, el vínculo entre materialidad y el entramado institucional de la esfera del arte y de sus límites con lo social. O mejor: el papel es aquí la forma material de la mediación burocrática del campo artístico. Ello ocurre en distintos niveles, uno de los cuales, el más radical, explora el modo en el cual este refiere a una acción cuyo valor no reside en su realización sino solo en una serie de enunciados localizados en un objeto ambiguo que es, a la vez, cuerpo físico y acción restringida, virtualidad material: papel.

Dentro de este marco, podemos ensayar una coordenada de interpretación para liberarnos del mote reductivista de «arte conceptual» o «conceptualismo»<sup>21</sup>, y para resaltar además la

---

<sup>21</sup> El desarrollo sobre tal distinción lo retomaremos más adelante. Pero quiero anticipar que la convención de esa diferencia señala que la primera se identifica con una exploración estructural del lenguaje y sus mecanismos de representación característicos de la escena hegemónica de EEUU y Europa, y la segunda

dimensión utópica/potencial en la posibilidad de bordear el campo de una imaginación que ronda lo político. Vamos a hablar de un *no-objetualismo de papel* para reforzar, de este modo, esa mínima materia, aquí lingüístico-escritural, que constituye el soporte sobre el cual se despliegan tales operaciones. Allí entrarían, además, esquemas, instrucciones, proyectos, mapas mentales, partituras, listados, informes, etc., procedimientos a los que recurren, en ciertas piezas, Rafael Hastings, Teresa Burga, Emilio Rodríguez Larraín y el propio Eielson en distintos tiempos de sus trayectorias artísticas. El mismo Juan Acha parece referirse implícitamente a este tipo de arte, al que llama «arte de procesos». Lo describe como un arte que «despliega informaciones icónicas y verbales de variada naturaleza sobre hechos que pueden ser ya consumados, ilusorios o imposibles, esto es, puede ser el recorrido de un campo y el enterramiento de un objeto real o imaginado. Muchos artistas alegan que acentúan así la importancia del hacer sobre el objeto, producto del quehacer» (Acha 1981: 146)<sup>22</sup>. Lo específico, sin embargo, de estos no-objetualismos de papel es que se encuentran todos refrenados por un límite que impide su realización o los expulsa hacia un ocultamiento efectivo, con lo cuales estos planos, diagramas

---

con un carácter más marcadamente ideológico y político, lo que supuestamente remarcaría la especificidad de esa práctica en Latinoamérica.

<sup>22</sup> De hecho, en 1969, Juan Acha había explorado ya con este soporte en un experimento expositivo-curatorial realizado en la Fundación para las Artes (Lima) titulado *Papel y más papel. 14 manipulaciones con papel periódico*. El crítico convocó a trece artistas de la escena de vanguardia (Jorge Bernuy, Mario Acha, Cristina Portocarrero, Luis Zevallos, Emilio Hernández Saavedra, Queta Gaillour, Jesús Ruiz Durand, Gloria Gómez-Sánchez, José Tang, Jaime Dávila, Gilberto Urdy, Rubela Dávila y Regina Aprijaskis), incluyéndose a sí mismo como participante, para la realización de una ambientación colectiva a través de la reutilización de páginas de papel periódico. Ello serviría como comentario sobre el rol (papel) de los artistas y la situación política del momento. Para una descripción detallada de esta exposición, véase López 2016. Por su parte, Joaquín Barriandos destaca la aportación de Acha que consistía en módulos de periódicos geoméricamente apilados, los cuales subvertían, desde su interior, el fundamento objetual y sensorial de las así llamadas «estructuras primarias», categoría puesta en circulación originalmente por la muestra *Primary structures* («Estructuras primarias») (The Jewish Museum, Nueva York, 1966). Barriandos anota, a propósito de ello, una idea muy cercana a las premisas teóricas de los no-objetualismos de papel recién propuestos: «Si en su influyente artículo "Art and objecthood" ["Arte y objetualidad"] (1967) el teórico estadounidense Michael Fried había demonizado las estructuras primarias por su "literalidad" y vocación "teatralizante", lo que Acha buscaba con esta provocación era justamente sociologizar y antropologizar aún más dichas categorías, haciendo de la información materia y de la "literalidad" periodística la puerta sensible para analizar los mass media en contextos subdesarrollados. Ajeno a la estética contemplativa de Fried, a Acha lo que le preocupaba era el tramado sociosensitivo de las estructuras primarias. "¿Qué objeto tendría enseñar una Escultura Primaria —se preguntaría— a una persona con frecuencia sensorial pretipográfica?"» (MUAC 2017: 26).

o instrucciones remiten menos a su función informativa (en la medida en que no refieren a algo hecho, visible o ni siquiera posible) que a su propia materialidad. La hipotética acción es reconducida a su plano de potencia, al grado cero de su consumación.

Este grupo de trabajos orbitan en una zona aún poco explorada del arte local cuyo consenso al momento de formar parte de un nuevo canon conceptualista es, por decir lo menos, opaco. Se trata de un no-objetualismo más preocupado por el lenguaje y sus soportes, y cuya cualidad formal y discursiva resulta hermética y poco permeable al registro ideológico que vincula lo político con la acción colectiva y con una incidencia fáctica en los procesos sociales. De un primer vistazo, muchas de estas piezas parecerían más vinculadas con el modelo lingüístico tautológico de Joseph Kosuth y la deriva conceptual norteamericana, o con los juegos de instrucciones de Yoko Ono y George Brecht en el caso del arte conceptual europeo aglutinado en la experiencia del grupo Fluxus, que con la mayoría de piezas no-objetuales del canon latinoamericano. Veremos, más adelante, si en efecto estas últimas operan en el mismo sentido o se trata solo de una apariencia superficial.

Por lo pronto, atendiendo a este anudamiento en el que lenguaje y poesía tienen un lugar especial —sobre todo para el caso de Eielson, a quien dedicaremos el desarrollo de este estudio—, me parece importante revisar al menos el germen de una genealogía poco revisada por nuestra historiografía crítica pero que puede arrojar nuevas luces a la zona del arte local que quiero sondear aquí<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Esta breve genealogía se ve además reforzada por lo dicho en la nota al pie número 9 de este trabajo a propósito de los orígenes poéticos del no-objetualismo.



El 21 de marzo de 1959, el crítico de arte, periodista y poeta Ferreira Gullar publicó en el *Suplemento Dominical del Jornal do Brasil* una «teoría del no objeto»<sup>24</sup>. Desde una aproximación fenomenológica, el crítico alude a experiencias vinculadas con la poesía neo-concreta, movimiento fundado en el mismo año por Gullar, Reynaldo Jardim, Amílcar de Castro, entre otros, y con el trabajo de la artista brasileña Lygia Clark y Helio Oiticica, principalmente. Respecto de la plástica y la escultura, se declara la eliminación del marco y la base como las formas que sustentan material e ideológicamente la lógica de la representación y, por tanto, la exclusión del espacio del mundo en tanto espacio de realización efectiva de la obra. Se trata, en buena cuenta, de una apuesta por la emergencia de un significado inmanente a la forma, un arte que no es por definición representativo, sino *presentativo* (Gullar 2014: 154). En poesía, el asunto es análogo: «Así como el color se liberó de la pintura, la palabra se liberó de la poesía. El poeta tiene la palabra, pero ya no tiene un marco estético preestablecido donde colocarla. Se enfrenta a ella desarmado, sin ninguna posibilidad definida, pero con todas las posibilidades indefinidas [...] el no objeto es la búsqueda de un lugar para la palabra» (Gullar 2014: 157). Si bien no hay una trayectoria directa que vincule estas ideas con el no-objetualismo propugnado por Acha un poco más de una década después, hay indicios que pueden sentar las bases de una genealogía hasta ahora ausente que sería fundamental revisar en futuras investigaciones sobre el tema<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Es elocuente que Gullar ese mismo año llevara a cabo una instalación poética de factura bastante similar a las piezas sobre las que nos vamos a detener en esta investigación. Así describe el autor su propio proyecto: «A ideia era que o leitor entrasse fisicamente no poema, em seu centro. Para tanto, imaginei um poema que seria uma sala de 3 x 3 m, com a particularidade de estar debaixo da terra. O acesso a ela se daria por uma escadaria, o leitor abriria a porta e entraria nele. Na antessala que precederia o poema em si, o leitor-visitante encontraria instruções do que fazer para ativá-lo. Uma vez dentro do poema, o leitor-visitante encontraria um cubo vermelho de 50 x 50 cm que, ao ser levantado, deixaria ver um cubo verde de 30 x 30 cm. Ao levantar esse cubo verde, ele encontraria um cubo menor, branco, de 10 x 10 cm e, na face do cubo branco que tocava o piso, estaria a palavra "Rejuvenesça". O leitor-visitante deveria, além disso, recolocar os cubos em seus lugares e permanecer por certo tempo dentro do poema. O objetivo era ativar o tempo como duração, enfrentando a recordação daquela palavra que agora vibrava debaixo dos cubos» (Gullar 2013: 148-150).

<sup>25</sup> En 1978, Acha tiene a su cargo, junto con Mario Pedrosa, quien fuera maestro y amigo cercano de Ferreira Gullar, la I Bienal Latinoamericana de São Paulo, «Mitos y magia», cuyo tema se planteaba como la posibilidad de articular la producción estética popular, indígena u originaria con el arte contemporáneo. La delegación peruana estuvo conformada por Alejandro Barnechea, Alejandro Ortiz, José Carlos Ramos, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Tilsa Tsuchiya, Víctor Delfín y Rafael Hastings. Destacaría, en relación con

Este no-objetualismo, más abierto a la dimensión verbal, sería un modo de resituar una materialidad obliterada en la retórica habitual de recepción artística. Al desmontaje del soporte pictórico y escultórico propugnado por Gullar se le añadiría aquí una reevaluación del soporte poético a través de una suerte de lógica de equivalencia material e ideológica entre el espacio del lienzo y el espacio del papel. No solo la materialidad del soporte sino también la materialidad de la palabra se redescubren, así, en su ser dinámico (potencial) abierto al campo expansivo de un significante que se derrama sobre la superficie: «El no objeto verbal es el antidiccionario: el lugar donde la palabra irradia toda su carga. Los elementos visuales que allí se vinculan con ella tienen la función de explicitar, intensificar, concretar lo multívoco que la palabra encierra» (Gullar 2014: 157).

Desde este contexto, la teoría no-objetual recobra una dimensión distinta y se ofrece como un marco preliminar pertinente para abordar una serie de piezas no-objetuales de Eielson como *Papel* (1960) o las *Esculturas subterráneas* (1966-1969).

### **1.3. El problema de las prácticas intermediales en J.E Eielson.**

En una conversación que Eielson sostiene con Julio Ramón Ribeyro en 1972, el narrador lo insta a inscribirse en la familia espiritual de «poetas-pintores» o «pintores-poetas» aludiendo a los casos de Miguel Ángel, Víctor Hugo, Henry Michaux o, en la historia local, José María Eguren.

---

este registro no-objetual, una *Escultura sonora* (1974-78) de este último, precisamente una pieza de papel-proyecto que evocaría un itinerario místico entre dos localidades de la costa peruana: Paracas y Pachacámac. Se sabe que este evento fue un catalizador importante para la formación de la llamada «teoría social del arte» en América Latina, la cual surge a finales de esta década con trabajos de teóricos como Mirko Lauer, Néstor García Canclini, Rita Eder o el propio Juan Acha, uno de sus principales exponentes. Buena parte de ellos participarían en el Primer Coloquio sobre Arte No Objetual y Arte Urbano organizado en Medellín en 1981. Además, Mirko Lauer había conocido a Ferreira Gullar en la bienal de São Paulo en 1978 y a Pedrosa poco antes en Lima. En todo caso, tales filiaciones muestran una serie de coordenadas comunes que abrirían la posibilidad de vincular el concepto acuñado por Acha con la teoría del no-objeto de Ferreira Gullar a través de Lauer y Pedrosa, principalmente. Véase el catálogo de la muestra en Fundación Bienal de São Paulo 1978.

El artista niega tal calificativo; dice no comprender el término y aclara que solo en un corto tiempo (para entonces entre 1948 y 1952) tales actividades coincidieron en su proceso creativo. Luego de ello, sentencia: «Como tú sabes, he escrito artículos para periódicos y no soy periodista. He escrito algunas piezas de teatro y no soy dramaturgo. Hago también esculturas y no soy escultor. He escrito cuentos y no soy cuentista. Una novela y media y no soy novelista. En 1962 compuse una *Misa solemne a Marilyn Monroe*, para banda magnética, y últimamente preparo un concierto y no soy músico. Como ves, no soy nada» (Ribeyro 2010: 122). Más allá de cierta retórica zen que se destila al final de su respuesta, esta declaración nos ofrece un foco de aproximación interesante al ya manido problema de la interdisciplinariedad en la práctica artística de Eielson.

El modo en que aborda tal problema aquí nos sugiere *descender* desde una consideración que pone en diálogo oficios o géneros artísticos instituidos según límites propios de la actividad (narrativa, poesía, música, escultura, pintura, fotografía, así como *performance*, instalaciones, eventos, etc.) hasta una aproximación que corre el riesgo de desarticular esas demarcaciones para zambullirse en un espacio bastante más incierto que el anterior. Este espacio no está atravesado por las premisas o leyes que definen la naturaleza de cada disciplina, sino por las contingencias propias de un flujo de sensibilidad que, en su recorrido, cruza, ensancha o redefine tales límites. Este descenso pensado desde el esquema teórico del no-objetualismo demanda un abordaje materialista en donde lo que se interroga son principalmente los presupuestos del *trabajo* o la *práctica artística* en desplazamiento continuo («he escrito poemas», «he compuesto música») y, solo como efecto de ello, la posibilidad de reencauzar luego los límites entre géneros y oficios («soy poeta», «soy músico», «soy pintor», etc.).

Su amiga Martha Canfield daba testimonio a este respecto señalando que Eielson «no acepta la definición de poeta porque prefiere que lo consideren simplemente, como él mismo se ha definido, "un trabajador de la palabra", "un trabajador de la imagen", "un trabajador del color", "un

trabajador del espacio"» (2002a: 29). De hecho, la tendencia habitual al problema de las relaciones entre distintos códigos de expresión en las artes suele partir de una *comparación* entre disciplinas artísticas tanto a un nivel que cuestiona la naturaleza de los géneros señalando sus divergencias intrínsecas o sus idilios o divorcios históricos<sup>26</sup>, como a un nivel en el que se observan las interacciones de un conjunto de oficios creativos a lo largo de una trayectoria artística específica (la pregunta de Julio Ramón Ribeyro parece constituir un buen ejemplo de ello).

W. T. Mitchell ha llamado a este tipo de aproximación, puesta en boga a partir del auge de los llamados *literary studies* (estudios literarios) de inicios de los 90 en EEUU, «método comparativo». Este método, que incurre en una «comparación inter-artística» del tipo recién señalado, tiene tres limitaciones básicas, según apunta el autor:

La primera es la presuposición de un concepto unificador y homogéneo (el signo, la obra de arte, la semiosis, la representación) y de la «ciencia» a la que está asociado. La segunda es privilegiar la estrategia de comparación y contraste que excluye otras formas de relación, incluida la yuxtaposición metonímica, la incommensurabilidad y las formas no negociables de alteridad. La tercera es el historicismo que acaba confirmando la secuencia dominante de periodos históricos ya conocida, sin capacidad para registrar historias alternativas, contra-memorias o prácticas de resistencia (2009: 82).

El problema no se cifra, entonces, en términos de comparación interartística en cuanto a similitudes, semejanzas o analogías (hay otras más interesantes). El problema real es el de las múltiples tensiones existentes entre la imagen y el texto, esto es, la heterogeneidad de las estructuras representativas en el campo de lo visible y lo legible. Para Mitchell, el mejor antídoto contra el método comparativo es la insistencia de la literalidad y la materialidad. Por este camino, el primer paso es observar el funcionamiento de sistemas mixtos en los cuales se conjugan palabra e imagen. Ello nos conduce, finalmente, a reconocer lo que hay de visual en el texto y lo

---

<sup>26</sup> Véase el clásico estudio de Lessing sobre el tema: *Laocoonte o los límites sobre la pintura y la poesía* (1946).

que hay de textual en la imagen. Reconocemos la inscripción de la alteridad y la diferencia en lo uno y lo mismo. Se desarticula, así, la separación de los dominios y, en consecuencia, la posibilidad de la comparación (Monegal 2003: 31).

Este esquema teórico es efectivo para liberarnos de la tentativa de pensar el problema de las prácticas inter-mediales de Eielson como un problema de comparaciones interartísticas. Pero el esquema tiene sus limitaciones para el caso que nos convoca porque limita lo que hay de diferencial en el campo textual a la irrupción de lo visual y lo que hay de diferencial en el campo visual a la irrupción de la textualidad. De este modo, se organiza el campo de la representación señalando la heterogeneidad que asalta y fisura estos sistemas semióticos. Pero lo interesante en el caso de Eielson es que muchos de sus trabajos desorganizan radicalmente este tejido, desde el cual emerge una serie de prácticas, como la *performance*, los eventos o las instalaciones. Esta propuesta no solo ahueca el plano de la imagen o del texto, sino también el horizonte representacional en el que se sostienen. La tensión no es solo entre imagen y texto, sino entre imagen-texto / acciones si nos referimos al caso de los eventos o las *performances* que aparecen en su obra desde la década de los 60. Cabe preguntarse, en este contexto, sobre los modos desde los cuales emergen, en el plano del texto o de la imagen, acciones específicas o instrucciones performativas, dirigidas algunas veces a que el consumidor manipule la misma materialidad del texto o de la imagen sobre la que aparecen, como sugiriendo que hay algo más que hacer con ellos aparte de ser leídos u observados. Se excede, de este modo, la operación semiótica regular con la que solemos abordar estos artefactos. Y este desborde termina por disolver la noción misma de poesía para resituirla en un campo expandido en donde cohabitan en constante fricción *performance*, eventos, nudos, sonidos, gestos, trazos, etc.

«Poesía no escrita» es el nombre que se le da a ese campo. La definición negativa que recibe esta clase de prácticas es sintomática. Como Eielson repite en más de una ocasión, la poesía no

es privativa del lenguaje verbal. La poesía es, más bien, esa suerte de núcleo o matriz dinámica, concepto al que accede a través del descubrimiento de la música serial de John Cage (Posadas 2004), que le permite expresarse en cualquier lenguaje o código artístico. En este espacio intensivo sucede lo mismo que en sus *Nudos*: hay un estrés que se tiene que liberar. La actualización de ese estado potencial deviene poema, música, pintura, *performance*, etc.<sup>27</sup>. Solo en la medida en que las urgencias discursivas de la institucionalidad y el mercado van deshilando esa trama, aparece la exigencia de separar y clasificar en géneros y oficios. El lugar de la poesía en ese rango es el de una institucionalidad en su grado cero. Por eso, cuando Eielson puntualiza su práctica en el proceso del trabajo artístico («he escrito», «he pintado») antes que en el género y su consecuente profesionalización («soy pintor», «soy poeta»), nos obliga a descender a una materialidad previa a la de los dominios institucionales, no necesariamente para recusarlos, sino para constatar la contingencia y el flujo de ilegibilidad de donde provienen y hacia el cual siguen dirigiéndose.

Si interrogamos las condiciones de producción del trabajo artístico de Eielson, podríamos decir hasta el momento que la llamada «transdisciplinariedad» o «experimentalidad» de su arte responde menos a una intrínseca vocación por la novedad formal o a la puesta al día con los movimientos posmodernos —que por esos años se integraban ya a esas lides— que a una interrogación constante por la materialidad de sus instrumentos y las latencias sonoras, gestuales o performáticas contenidas en estos. Una relación siempre crítica con sus propios instrumentos

---

<sup>27</sup> Es revelador que, en 1967, año en el que ya estaba en curso el proyecto de sus *Esculturas subterráneas* y otra clase de proyectos aquí llamados «tridimensionales», Eielson haya escrito esta reflexión como parte del catálogo de una exposición suya llevada a cabo en la Galería Moncloa, en la que exhibiría un conjunto de *Nudos* bajo una distribución particular: «Tampoco, como hubiera sido mi deseo —y que en realidad es muy difícil de obtener—, me ha sido posible realizar estas obras teniendo en cuenta las paredes a mi disposición. Ello puede ser que desfigure el verdadero sentido de integración ambiental que ya perseguía cuando concebí los presentes "quipus". Esta tendencia, entonces solo latente, ha sido llevada adelante por mis actuales experiencias tridimensionales en las que el nudo ha desaparecido naturalmente —último rezago de una actitud expresionista, sobre la cual me he apoyado durante años— para dar paso a una claridad de exposición y de pensamiento y, al mismo tiempo, como consecuencia, a un discurso visual más transparente y de inmediata percepción» (Eielson 2010g).

pasa por desconfiar de sus mecanismos de significación para, a continuación, desmontarlos e interrogar sus presupuestos. En una entrevista con Martha Canfield de 1995, a modo de balance retrospectivo a propósito de sus prácticas más experimentales, el autor lo plantea de esta manera:

No es extraño, pues, que mi necesidad de saber más sobre determinados instrumentos expresivos, como pueden ser el lenguaje verbal y el visual, me haya llevado, como a los niños traviesos, a destripar esos juguetes. Y ello lo he realizado —los resultados, sinceramente, no me importan mucho— en el cuerpo mismo de esos lenguajes, es decir, en sus manifestaciones más patentes, como son las palabras y los materiales de mi trabajo visual [...] Es cierto que existe una voluptuosidad en la manipulación de cualquier lenguaje (verbal, pictórico o musical), pero yo diría que no existe una voluntad destructiva en ello, sino más bien una imperiosa necesidad de constatar los alcances y los límites de dichos instrumentos. Se trata más bien de una desarticulación del objeto en cuestión, para ver cómo funciona, y enseguida reconstituirlo y asignarle una nueva función, o renovar la misma (Canfield 2002b: 48).

«Destripar» esos juguetes verbales o visuales es un modo de advertir la posible fetichización de los materiales y soportes que los conforman. Pero este ejercicio de des-fetichización no se limita a tales elementos, sino que se extiende al correlato institucional que demarca su distribución simbólica en los límites de un género específico. No sirve de nada autoexaminar los materiales de tu trabajo para liberarlo de funciones impuestas si, al mismo tiempo, no apuestas por redefinir los límites de distribución y consumo en los que estos signos circulan y son interpretados. Esta disposición surge en Eielson como efecto de un diálogo de la literatura no solo con las demás disciplinas, sino, y sobre todo, consigo misma.

En esta doble redefinición tanto a nivel material como disciplinar, aparece el carácter transverbal o tridimensional de la escritura poética. De ahí la necesidad ya declarada en «El diálogo infinito», a propósito del concepto de «literatura tridimensional» que el poeta ensaya en más de una ocasión, de abandonar «el guetto de lo literario» para confrontarse con la espesura de un lenguaje no euclidiano «cuyas coordenadas espacio temporales han saltado y cuyas imágenes van más allá de la literatura para convertirse en otra cosa, para acceder a otra dimensión, a otro lenguaje que sin destruir lo específico literario, revitalice la escritura, le asigne un nuevo valor [...]» (Eielson y Canfield 1995: 69).

La llamada «literatura tridimensional» surgiría, además, acorde con el declive de las «viejas coordenadas del espacio tiempo-newtoniano» y con el «descubrimiento de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad de Einstein» (Eielson y Canfield 1995: 69)<sup>28</sup>, así como con la proliferación de nuevas tecnologías que, a la par que constituyen una amenaza de absorción de la palabra creativa en el vértigo de los *mass media* y sus demandas de mercado, proyectan también la realización de la «utopía planetaria» de efectiva comunión entre los pueblos (Eielson 2002a: 439).

A pesar de que el artista parece acotar este concepto al ámbito de la narrativa, los ejemplos más resaltantes los encuentra en una serie de ejercicios poéticos experimentales rastreables desde los 50 y luego en eventos no-objetuales, en su mayoría anónimos, dispuestos en un espacio de público tránsito, como una plaza o el metro de la ciudad:

Debo añadir que el aspecto público (subrayo: público, no popular) de las mismas, nunca me ha preocupado demasiado, ya que, en gran parte, no se trata de «obras de arte» en el sentido común de la expresión, sino de procesos creativos en acto, no asimilados por la consciencia del fruitor, por los habituales medios de difusión y mucho menos por el mercado, atento solo al producto ya codificado y posiblemente atrayente [...] Agréguese a esto mi inclinación por el anonimato y la naturaleza efímera de muchas de mis creaciones (Eielson 2002a: 441).

La «tridimensionalidad» de tales acciones parece reclamar aquí una cierta textura política. En una postura similar a aquel elogio a Sologuren en 1989, Eielson piensa que la apuesta no-objetual refuerza el «proceso creativo en acto»: suspende la identidad pretendidamente

---

<sup>28</sup> «Por ejemplo, es posible objetar que una de las características de la literatura es precisamente su dimensión temporal, la cual puede ser considerada como una cuarta dimensión. ¿De qué manera, entonces, se puede proponer una "literatura tridimensional"? Si bien el tema aparece bastante arduo, trataré de ser claro y conciso. Ante todo, la llamada "cuarta dimensión" no es necesariamente la temporal, ya que, desde el siglo pasado se continúa a divagar (aunque en ciertos casos se trata de proposiciones científicas serias e inquietantes) sobre un tema tan apasionante e intrincado. De hecho, también es posible considerar la cuarta dimensión como una manifestación del hiper-espacio (que estaría habitado por los llamados "espíritus" o fantasmas de nuestro cotidiano mundo tridimensional); como una salida de los "agujeros negros"; como una cualidad de la antimateria; o como una de las tantas dimensiones existentes en un infinito número de universos paralelos. Como se ve, adjudicar a la literatura una supuesta "cuarta dimensión" resulta mucho más arriesgado que mi prudente proposición» (Eielson 2002a: 439).

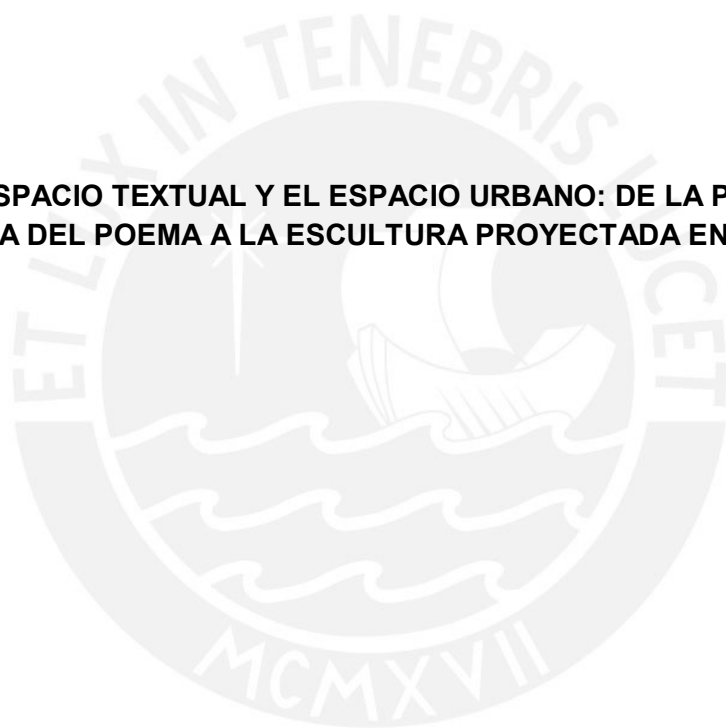


diferenciada y jerarquizada de la «obra de arte» frente a los demás eventos que emergen espontáneos de la trama de lo público. Según el artista, los canales de circulación y difusión del mercado encuentran, en este contexto, una traba dada la condición radicalmente efímera y anónima que se desea de esas acciones (contrarias, en principio, al fetiche del objeto durable —coleccionable— y a la firma —identificable—, signos insoslayables del modo de reproducción capitalista de la obra de arte).

Pero, además, el abandono de la bidimensionalidad supone una afrenta contra el ilusionismo artístico y una apuesta por la integración del arte en la trama viva (tetra o tridimensional) del entorno. Ello implica, desde un nivel productivo, que la *forma literal* de la acción, habiendo desbordado su soporte, transgrede y recusa la *forma representada*. Se reivindica, como señalábamos a propósito del no-objetualismo, cierta forma de realismo, uno que busca *sociologizar la literalidad* insertándola en una trama sociosensitiva, en abierta confrontación con la estética contemplativa de la que aún seguía preso el formalismo artístico promulgado por el teórico estadounidense Clement Greenberg y su discípulo Michael Fried, y frente al cual el no-objetualismo se abría como un espacio de crítica social y de liberación estética emergido desde los bordes.

La variable que, sin embargo, no consigna Eielson al sostener que tales prácticas son de por sí elusivas al mercado y a sus canales de distribución es el mecanismo según el cual el sistema administra no la acción fáctica de naturaleza efímera o invisible, sino su huella documental devenida papel bidimensional, aunque, desde luego, no ya ilusionista. El no-objetualismo no puede eludir esta variable si quiere pensar seriamente sus estrategias de ataque o desmontaje del sistema capitalista del arte.

**2. ENTRE EL ESPACIO TEXTUAL Y EL ESPACIO URBANO: DE LA POTENCIALIDAD PERFORMATIVA DEL POEMA A LA ESCULTURA PROYECTADA EN EL SUBSUELO.**



En este capítulo, propongo rastrear una serie de trabajos previos a las *Esculturas subterráneas*<sup>29</sup> (1966-1969) que anticipan rasgos operativos particularmente notables en este conjunto de piezas. Para fines de la argumentación, es crucial tener en cuenta el título alternativo que Eielson le atribuye en variadas ocasiones: *Esculturas para leer*. Bajo esa premisa, propongo que el principal rasgo operativo que atraviesa estos trabajos es lo que llamo la *forma-instrucción*. Mi hipótesis es que se trata de artefactos que producen su propia lógica de consumo moviéndose en un plano inter-medial cuya práctica excede el campo de lectura privada y exige no solo un abordaje visual o escultórico, sino potencialmente performativo a propósito del papel y sus múltiples desvíos materiales e institucionales. Desde estos desvíos, interrogaremos las condiciones de producción, distribución y consumo de las *ES* para luego diagramar un conjunto de interpretaciones tanto de cada una en particular como de todas ellas en su conjunto. En el caso de estas piezas, la exploración del papel debe tomar en cuenta, por último, la condición utópica de aquello que enuncia, con lo cual, al cancelar la posibilidad de su realización, la práctica irrealizada retorna a su plano de potencia bajo la apariencia de un archivo.

### **2.3. Genealogías del papel: del poema a los eventos urbanos**

Se ha dicho más de una vez que entre 1960 y 1967, Eielson suspende su labor escrita para dedicarse a tiempo completo a lo visual (Rebaza 2010: XXVII). Pero ese suspenso puede ser interpretado no como el efecto de haber agotado la lengua, sino como el inicio de la conformación de un campo ondulante que redefine el marco a partir del cual se juzga la poesía, la plástica, los trabajos sonoros y la performance como disciplinas autónomas y separadas entre sí.

---

<sup>29</sup> A partir de este momento, utilizaré alternativamente la abreviatura *ES* para referirme a las *Esculturas subterráneas*.

Si bien esta interacción ocurre de manera más evidente a partir de 1960 con la publicación de *4 estaciones*, *Canto visible* y *Papel*, los procedimientos que la anuncian pueden rastrearse desde trabajos publicados una década anterior.

### 2.3.1. Papel y materia

*Tema y variaciones* (1950)<sup>30</sup> es un texto fundamental para entender el modo en que opera la incorporación de nuevos registros constructivos asociados a la plástica y a lo sonoro que contaminan la esfera de la escritura literaria. O mejor: esos registros se revelan desde dentro de la escritura misma incurriendo en un juego con las posibilidades de «representación no verbal contenidas en la esfera de la escritura» (Rebaza 2004: 24). Se trata de un poemario en donde el lenguaje interroga su propia naturaleza más allá de las convenciones retóricas que habrían signado la poesía primera de Eielson y donde se descubre una serie de mecanismos formales que exceden el campo de lo simbólico.

El dispositivo más recurrente con el que se opera en ese sentido es el de la *conmutación*. A partir de una matriz verbal específica, que puede ser una estrofa, un verso o una palabra, se altera el orden de los elementos combinándolos entre sí. Veamos el ejemplo de «Variaciones en amarillo, rojo y verde»:

una habitación roja  
junto a un árbol verde  
junto a una rubia desnuda  
junto a una pared amarilla [...]

Pasa a ser

una habitación amarilla  
junto a un árbol desnudo

<sup>30</sup> Eielson declara haber experimentado una suerte de purga lingüística durante el año que pasó en Suiza en 1950, cuyo resultado fue precisamente este poemario: «Así nació *Tema y variaciones* cuyo título musical me parece significativo. Más adelante, dado mi creciente interés por los demás lenguajes artísticos, comencé a explorar, a mi manera, la materialidad y los bordes mismos del poema. Anoto que por entonces, en Italia, no se sabía nada del concretismo brasileño ni nada parecido. Siendo la cuna de la cultura mediterránea (junto con Grecia), que es también la nuestra, este es un país que, por muchas razones, vive en una especie de casi aislamiento, aun dentro del contexto europeo [...]» (Posadas 2004).

junto a una rubia de rojo  
junto a una pared verde

(Eielson 2015a: 171)

¿Qué ocasiona esto? José Ignacio Padilla es quien ha notado con mayor lucidez los efectos que la mecánica combinatoria produce en el poema.<sup>31</sup> Lo primero es notar que estamos aquí fuera del espectro de la tradición romántico-simbolista según la cual es el sujeto metafísico —es decir, un sujeto idéntico a sí mismo y cuya identidad antecede al poema— el que se expresa con transparencia en el lenguaje. Por el contrario, el hecho de que se opere mediante series y permutaciones añade un efecto de despersonalización en el poema (Padilla 2014: 96) que aquí se revela en un tono *inexpresivo* y desangelizado. Por tanto, si el sujeto de tal orden cede, la materia del lenguaje emerge desnaturalizando el juego de la representación y diluyendo el referente en un universo tan aleatorio como móvil es el dispositivo que lo produce. El eje que motiva el poema es menos un asunto de sentimientos o evocaciones íntimas del autor que un problema de palabras. Como apuntaba Eielson en un artículo publicado en el número 7 de la revista *Espacio*, en mayo de 1951: «El gran problema de las letras modernas es un problema de palabras. Sin riesgo de contrasentido, la supresión de estas parece el ideal de los escritores» (Eielson 2004a: 498)<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Tal procedimiento es de muy larga data en el campo de las letras: se pueden rastrear desde el *I Ching* o «Libro de las mutaciones» (1200 a. C.) y el *Carmen XXV* de Publius Optatianus Porfyrius (300 a. C.) hasta las permutaciones matemáticas de herencia vanguardista del OuLiPo francés en los 50, las *Inger Permutaciones* del artista catalán Juan Eduardo Cirlot o en los experimentos con computadoras del norteamericano Brion Gysin (véase por ejemplo *I am That I Am* de 1960). Por otro lado, este mecanismo aparece también en algunos pasajes de *El cuerpo de Gulia-no* y en las llamadas *Audiopinturas* o *estructuras verbales*, experimentos vocales con computadoras que Eielson realizaría entre 1972 y 1977. Volveremos sobre estos trabajos en el capítulo tres de esta investigación.

<sup>32</sup> «Comprendí que mi desazón con las palabras no era culpa de las palabras sino del uso que yo hacía de ellas. Siempre las he amado mucho y sigo amándolas todavía, hoy más que nunca. No llamaré acolación a Derrida, ni su sobreexposición desestructuración (que por otra parte estimo mucho) pero algo así fue lo que intenté con el lenguaje y no teóricamente, sino en la práctica artística: desarmar el juguete para ver cómo funciona» (Posadas 2004).

Que al poeta no le parezca ello un contrasentido evidencia que se trata del descubrimiento de lo que, en el fondo del lenguaje, cruza como un flujo a-significante de ritmos, pulsiones y texturas que la retórica convencional no puede ya cobijar y que, en sus siguientes poemarios, habría de abordar desde distintas perspectivas<sup>33</sup>.

*Habitación en Roma* (1952) recoge los hallazgos formales del poemario anterior, pero los inscribe en un imaginario que fluctúa entre el anhelo cósmico y la cotidianidad de un espacio urbano que lo abrumba y maravilla al mismo tiempo. La suntuosidad monumental de Roma y su historia corren en paralelo con la decadencia física y moral de lo que alguna vez fue un gran imperio. Hay, en todo el poemario, una suerte de tensión entre lo alto y lo bajo, entre lo luminoso y lo oscuro, lo que de algún modo termina por traslucirse en el terreno ambiguo del lenguaje.

Ello es evidente, sobre todo, en el último poema de la colección, «Escultura de palabras para una plaza de Roma». El poema empieza así:

apareces  
y desapareces  
eres  
y no eres  
y eres nuevamente  
eres todavía  
blanco y negro que no cesa  
y sólo existes  
porque te amo  
te amo  
te amo  
te amo  
te amo  
escultura de palabras  
escultura de palabras

<sup>33</sup> En el mismo número de la revista *Espacio*, Eielson alude al paradigma modernista greenbergiano de la purificación de los medios pictóricos para hacer posible el encuentro entre música y poesía: «El escritor del mañana se encontrará muy frecuentemente con el músico, aunque sus puntos de partida sean opuestos. En realidad el músico y el escritor arribarán por una confrontación de técnicas opuestas a completar las dos caras de esa eterna moneda que se llama poesía» (Eielson 2004a: 499). De hecho, el título del poemario remite a un tipo de composición musical europea desarrollada durante el siglo XVIII en el que, a partir de un motivo inicial (o tema), se van añadiendo otros subtemas (o variaciones) que guardan el mismo patrón armónico que el del original, pero difieren en lo melódico y en el tempo de cada variación. Rebaza ha sostenido que el poemario de Eielson es una aplicación exitosa de tal composición musical a fórmulas poéticas literarias contemporáneas (Rebaza 2004: 24).

escultura de palabras  
escultura de palabras

(Eielson 2015b: 86)

Se pone en escena la tensión que recorrerá todo el poema: la presencia y la ausencia cuya intermitencia discurre en un doble sentido. En un primer sentido, se refiere a la figura de un ser amado cuya consistencia parece colársele por los dedos al juzgarla imposible de ser aprehendida en su totalidad. En un segundo sentido, tal referencia estalla, ya que el hueco abierto en el verso anterior entre el sujeto enunciador y su hipotético amado invade el plano textual y parece anidar ahora entre el «blanco y negro que no cesa», es decir, entre el blanco del papel y el negro de la tinta. Esto se hace aún más evidente en los versos de la siguiente estrofa: «apareces / y des apareces / dejando un hueco encendido / entre la a y la s / un vacío entre los labios / una gota en la retina». El hiato asalta entonces el plano del lenguaje en su concreción material y profana. Y, desde esa misma materialidad, el amante intenta mitigar la fluctuante desaparición de su ser amado a través de la iteración de la frase «te amo», pero obtiene solo la ceniza verbal de ese anhelo: más y más tinta acumulada en el papel. En el momento autoconsciente de esta desilusión, la tinta acumulada no juega ya a invocar ninguna presencia, no apunta a nada etéreo, sino a su propia cualidad matérica apilada en la superficie de la página: termina dibujando la imagen de una escultura de palabras que, ya sin referente erótico, acaba por referirse solo a sí misma.

Aquí tenemos una primera acepción escultórica del lenguaje que es, sin embargo, solo sugerida visualmente a través del posicionamiento vertical de un verso que se repite uno sobre otro a la manera de un caligrama.

Pero una acepción distinta del rasgo escultórico aparece en la estrofa final del poema en donde el enunciador se interroga:

¿Sabes tal vez que entre mis manos  
las letras de tu nombre que contienen  
el secreto de los astros  
son la misma  
miserable pelota de papel  
que ahora arrojo en el canasto?

(Eielson 2015b: 89)

La tensión entre, por un lado, aquella realidad cósmica y, por otro, la condición profana (papel y tinta) del soporte y materialidad que lo nombra se despliega en un escenario distinto que se vislumbra ya no óptico sino táctil. Si en el primer caso la *escultura de palabras* se erigía en una superficie bidimensional y aparecía como el resto inocuo de una batalla perdida en busca del ser amado, en este otro la escultura no es ya la de las palabras dibujadas en el papel, sino la del papel mismo que, al arrugarse, absorbe las palabras, habita entre las manos y se arroja luego al canasto. El papel se evoca aquí en una cualidad volumétrica («pelota de papel») ausente en el primer caso o solo sugerida de modo nominal, es decir, a través del acto de llamar «escultura» a esa disposición visual de las palabras. No vemos en esta estrofa final ningún ordenamiento que nos ofrezca la imagen de una escultura, pero *leemos* lo que el poeta *hace* con esa «miserable pelota de papel» en cuyas letras, ahora revueltas en una masa informe, habita el «secreto de los astros»: termina en la basura. El registro semántico se recobra aquí para aludir a la presencia de un soporte (papel) arrugado en el que ya nada es legible. En ese espacio, el poema deja de contener *alusiones* escultóricas para ofrecer una experiencia en la que su propia objetualidad es vivida como *escultura*, no ya de palabras, sino de puro papel, *papel en el canasto*<sup>34</sup>.

Lo interesante es notar el modo en que opera aquí un desplazamiento en cuanto a la praxis que involucra una toma de conciencia sobre la materialidad del dispositivo poético. Nos hemos

---

<sup>34</sup> Hay otros poemas que se refieren al papel en su condición performática. Eielson termina arrojando el papel a la chimenea, como en «Cuerpo de papel» (de *Noche oscura del cuerpo*): «Y cuando arroje a la chimenea / esta página vacía / se quemarán también mis dudas / mis orejas y mis uñas» (Eielson 2016: 129).



dirigido desde una consideración de la materia fónica o visuoespacial del poema relativa a los componentes que habitan la superficie del papel hacia una consideración sobre la materialidad del soporte en un registro más próximo al escultórico o al performático que al propiamente literario, atendiendo al hecho de que el papel convertido en «pelota» termina siendo el protagonista de una *acción* final.

Ahora bien, la reflexión deconstructiva sobre la materialidad del dispositivo poético no solo alude al proceso de estructuración del mismo o al *hacer* específico del poeta con la objetualidad de su soporte, por ejemplo, si se desencanta y lo tira al canasto. También incluye una reflexión sobre las condiciones de consumo de un poema y la operatividad performática que ello implica. ¿Qué presupuestos materiales acarrea el acto de leer? Del mismo modo que un *artefacto de escritura* es redefinido en un registro *escultórico* o performativo, ¿un *artefacto* de lectura podrá ser reinterpretado bajo esas mismas coordenadas u otro tipo de prácticas acaso extraliterarias? ¿Qué otras cosas se pueden *hacer* con un poema aparte de *leerlo*? ¿Sería lícito, entonces, seguir llamando *poemas* a tales artefactos?

Luis Rebaza ha sugerido que, en algunos poemas de *De materia verbalis* (1957-1958), *Naturaleza muerta* (1958) y *Eros/lones* (1958), Eielson prefigura una respuesta a este tipo de interrogantes: para Eielson la lectura ya no sería algo particularmente literario, sino más bien un proceso visual y conceptual, una operación plástica. De este modo, se invoca a que el lector vaya más allá de lo dicho y «descubra la estructura dinámica que yace detrás de la formalización literaria, a que simultáneamente, lea, vea y sea consciente de las operaciones que realiza» (2004: 28), como puede verse/leerse en el siguiente texto de *Naturaleza muerta* (1968): «La lectura correcta de estas palabras / Dura exactamente 1 segundo y 1 décimo» (Eielson 2015b: 167).

Pero, tal como habíamos anunciado en las primeras líneas de este capítulo, un rodeo a las interrogantes recién planteadas aparece en la década de los 60 con poemarios que prefiguran todavía textual o visualmente lo que años más tarde se actualizará en eventos, *performances* y acciones anónimas diversas presentadas o imaginadas en el espacio de lo urbano, entre las cuales las *Esculturas subterráneas* (1966-1969) encuentran un lugar expectante. De ahí que, a propósito de poemarios como *4 estaciones* (1960), *Canto visible* (1960) y *Papel* (1960), se haya señalado que «la potencialidad performativa de estos textos yace en una estructura plástica que requiere tridimensionalidad y dinamismo, y que se presenta en el tipo de textos que funcionan como "ancla" o soporte lingüístico de trabajos como los conceptuales, los eventos, acciones e inclusive las performances mismas» (Rebaza 2004: 32)<sup>35</sup>.

En *4 estaciones* (1960), el poeta retoma la invocación a que el lector vea, lea y sea consciente de las operaciones que realiza, invocación presente en *Naturaleza muerta*, pero lo hace destacando el plano objetual del soporte de escritura para, de ese modo, invitar a realizar una *acción* específica con él; esto nos recuerda la «pelota de papel» que se tira en el canasto, del poema recién analizado de *Habitación en Roma*. Se ofrece al lector, así, una serie de *instrucciones* para que este realice actividades con los «rectángulos de papel» en cada estación del año. Veamos el siguiente ejemplo:

«tome este rectángulo de papel en el invierno con una temperatura de 7 grados bajo cero y quémelo en la chimenea» (Eielson 1976: 226).

De hecho, la idea de un poema-instrucción había sido sugerida ya en dos textos de *Habitación en Roma*: «Poema para destruir de inmediato sobre la poesía, la infancia y otras metamorfosis» y «Poema para ser leído de pie en el autobús entre la puerta flaminia y el tritone». En el primero, se presenta la idea de un poema cuya existencia física coincide exactamente con el tiempo que

---

<sup>35</sup> Esta reflexión de Rebaza es particularmente importante para la genealogía del papel que queremos trazar en dirección a los llamados «eventos urbanos». No la desarrollo a detalle aquí. Volveremos sobre ella más adelante.

se utiliza para ejercer su lectura. Aquí el consumo de un poema significa literalmente su extinción como artefacto literario para ser experimentado en un orden próximo al *performático* al demandar su inmediata destrucción. En el segundo, la instrucción se dirige a encuadrar un escenario de lectura que atiende a una disposición corporal específica, a un contexto espacial de público tránsito como un autobús y a un lapso de tiempo no fijado por el cronómetro (como ocurre en el poema citado de *Naturaleza muerta*) sino por la duración aleatoria de un vehículo suspendido entre dos construcciones urbanas: la fuente del tritón en la plaza Barberini y la puerta flaminia. En este caso, el pretendido escenario íntimo y silencioso de una lectura poética se refuta con fuerza al dejar filtrar la experiencia pública y polifónica de la urbe en un tiempo de lectura que se prevé discontinuo y fragmentado. Un procedimiento análogo lo encontramos muchos años antes en un poemario de Oliverio Girondo titulado *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). El texto sugiere el periplo de un viajero cosmopolita a través de múltiples ciudades (Buenos Aires, Río de Janeiro, Dakar, Sevilla, Verona, Venecia, etc.) mientras registra notas y apuntes gráficos al ritmo de un tranvía en movimiento. Enfatizando el espacio desde donde se convoca a la lectura, esta se revela fragmentaria e interrumpida por las contingencias del viaje en este medio de transporte, y se destaca, de esta manera, un efecto de perspectivas múltiples que la experiencia urbana refuerza<sup>36</sup>.

La forma-instrucción era ya en la primera mitad de los 60 un recurso que empezaba a tomar lugar institucional en la poesía y el arte experimental de Europa, EEUU y Latinoamérica, aunque es rastreable desde las famosas *Recetas para componer un poema dadá* de Tristan Tzara en 1918, las psicogeografías situacionistas, las constricciones de OuLiPo, los *Event score* de George

---

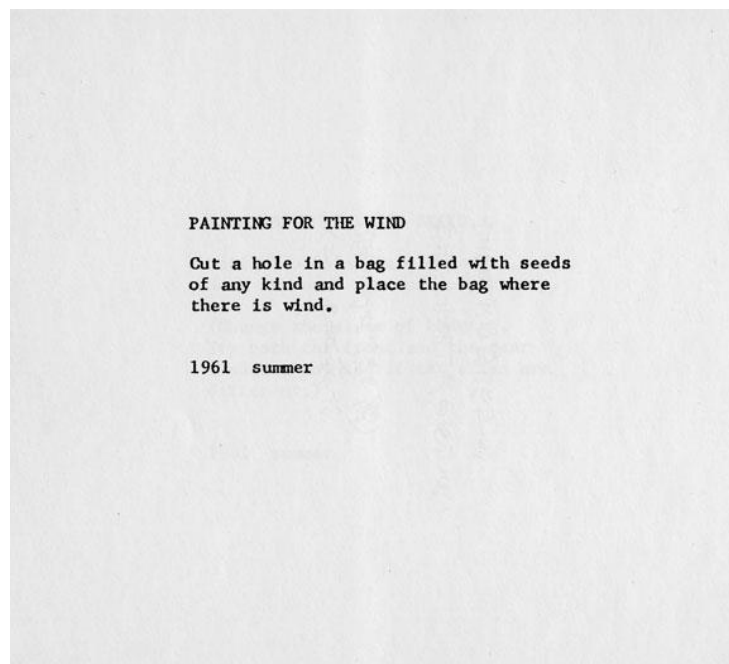
<sup>36</sup> Rebaza, en un ensayo donde trata también la escritura visual de José Martí, José Juan Tablada y Jorge Eduardo Eielson, ha propuesto una interpretación alternativa de este poemario poniendo el eje en el modelo de la tarjeta postal ilustrada internacional: «Girondo se apoya en la estructura interdisciplinaria de la tarjeta postal internacional para buscar precisamente una "atención particular", una lectura de "todos sus elementos constitutivos" cuya atención y reflexión —como valor cognitivo— sobre ellos están marcadas por el entrenamiento visual y conceptual del observador de la época y del tipo de relación que mantenía el público con las postales de ese momento» (Rebaza 2015: 216-217).

Brecht en los 50 e inicios de los 60, entre otros. Esta forma-instrucción estaría asociada a la progresiva deflación del concepto de «originalidad» en las artes y a los nuevos modos de producción industrial integrados al capitalismo de posguerra. Se entiende, así, la incidencia en prácticas que disuelven la unicidad de la creación y que generan una efectiva división del trabajo artístico, como lo ha hecho notar Moles: «La obra de arte moderna es cada vez más colectiva: está quien proporciona las ideas, quien les da cuerpo, quien las realiza y muchos más» (1971: 53). De hecho, esta es la época en la que, desde la teoría literaria, entran en boga términos como «obra abierta», «estética de la recepción», «lector activo», luego extrapolados a las artes visuales. El correlato artístico de este proceso deviene en el nacimiento de prácticas artísticas inter-mediales hoy extendidas, como la *performance*, el *happening*, el *body art*, los *meetings*, el arte postal, etc. (Cussen 2010: 174).

Una de las pioneras en emplear este tipo de recursos asociados a procedimientos, en su caso, protoconceptuales fue la artista japonesa Yoko Ono, quien, desde sus inicios, formó parte de la vanguardia cosmopolita Fluxus<sup>37</sup>. En 1962, en una famosa exhibición realizada en el Sogetsu Art Center de Tokio, la artista presentó una serie de textos con instrucciones escritas en papel blanco. De esa experiencia, Ono publicaría luego su *Grapefruit* en 1964, considerada una de las obras fundantes del conceptualismo lingüístico desarrollado años más tarde por artistas como Joseph Kosuth o Lawrence Wiener. En ese texto, aparecen piezas escritas como la siguiente, incluidas en la sección «Pintura»:

---

<sup>37</sup> No son pocas las veces que Eielson menciona al grupo Fluxus como parte de sus intereses. Lo hace en su texto *Puruchuco* (1979) y a propósito de las *Esculturas subterráneas* (Canfield 2002b: 50). En cualquier caso, su interés por Fluxus aparece ligado a su interés más amplio por la poética de Marcel Duchamp, Joseph Beuys y John Cage: «La creciente oposición exterior/interior, individuo/colectividad, se transforma, en el terreno creativo, en la correspondiente dicotomía arte/vida, tan debatida por la vanguardia histórica de la primera post-guerra, hasta el punto que los ecos de esa batalla siguen llegando hasta nosotros bajo forma de nuevas proposiciones tendientes a resolver el "impasse". Inútil citar aquí entre sus mayores representantes a Marcel Duchamp o John Cage. Muchos otros después (sobre todo algunos de los miembros del movimiento Fluxus, florecido en los primeros años sesenta) entre los que es necesario citar a su más reciente y notable representante, el alemán Joseph Beuys, han afrontado el dilema con talento y audacia» (Eielson 2010: 191).



Yoko Ono, «Painting for the wind», 1961. Publicado en *Grapefruit* (1964)

La pieza es de un singular parecido a los poemas-instrucciones de Eielson que aparecen en 4 *estaciones*. En rigor, en cuanto a lo procedimental, las piezas de Eielson y Ono siguen el mismo criterio: una serie de instrucciones escritas que, al quedar en suspenso respecto de su realización, aparecen como obras sostenidas en el lenguaje antes que en la acción a la que este refiere. Quizás una diferencia es que la pieza de Eielson guarda un mismo patrón de diseño en las acciones que invita a realizar, esto es, su insistencia en el papel como instrumento de ejecución y la sucesión de las estaciones del año que constituyen el marco ambiental de tales acciones<sup>38</sup>. La pieza de Ono tiene más variables en ese sentido y se divide por géneros artísticos

<sup>38</sup> Esta es una serie que se acerca a *Tema y variaciones* con vínculos alegóricos a las estaciones del año a través de lo musical, como es observable, por ejemplo, en la clásica *Cuatro estaciones* de Antonio Vivaldi, un conjunto de cuatro conciertos para violín, compuesto en 1723.

(música, pintura, evento, poesía, objeto, cine y danza), no por criterios laxos y extrartísticos como los de las estaciones del año.

Ello se explica si se atiende al interés de Eielson por deconstruir el plano de lo literario para así reencauzar el plano objetual del poema en otra dirección, más cercana a lo plástico y a lo performático, como hemos venido rastreando desde *Tema y variaciones* (1950). Las instrucciones de Ono, en cambio, se inscriben en un *ethos* distinto: no le preocupa desandar lo literario, ya que su obra hecha de palabras nunca se juzgó como tal aunque pueda tener similitudes formales con el haiku o el tanka japonés (Kvaran 2016); le preocupa más producir piezas mentales cuya realización objetual queda puesta en entredicho.

Pero la diferencia más importante para efectos de nuestra argumentación pasa por preguntarnos sobre el campo institucional en donde estas piezas circularon y fueron exhibidas. Como vimos, las instrucciones de Ono fueron presentadas, primero, en hojas de papel blanco escritas, a pedido de ella, por su marido, el compositor Toshi Ichiyanagi y colgadas en las paredes del Sogetsu Art Center de Tokio; luego aparecieron en formato editorial en su libro *Grapefruit* (1964); y, en años posteriores, las instrucciones fueron impresas directamente sobre las paredes de museos o galerías del mundo<sup>39</sup>. A pesar de que Eielson haya sostenido que sus «textos de 1960 como *Canto visible*, *4 estaciones*, *4 poemas virtuales* y *Papel* son más bien asimilables al llamado arte conceptual, tan es cierto que han sido expuestos en museos y galerías de arte, como más tarde sucedió con las *Esculturas subterráneas* y otros trabajos invisibles» (Posadas 2004), no se cuenta con ninguna documentación ni catálogo que certifiquen su distribución en un circuito

---

<sup>39</sup> Dice Ono: «Todas mis pinturas son instrucciones para pintar (dirigidas a que otros las produzcan) y aparecieron cuando el collage, el ensamblaje (1915) y el happening ya existían en el mundo del arte. Teniendo en cuenta su carácter, para referirse a ellas se podría utilizar cualquiera de esos tres términos, o algún otro, en lugar de la palabra "pintura". Pero me gusta esta palabra, porque de inmediato se conecta con la "pintura de pared", y eso es lindo y divertido» (citado en Kvaran 2016).

galerístico<sup>40</sup>. Por otra parte, su inclusión en las distintas ediciones de su *Poesía escrita* ha sido al menos problemática. Se consigna en la edición de 1976 (Lima), pero desaparece en la de 1989 (México DF), en la de 1998 (Bogotá) y en la antología que preparó él mismo, titulada *Vivir es una obra maestra* (2003, Lima). Luego reaparece en la antología *Arte poética*, editada por Luis Rebaza (2004), y en la diseñada por él —que incluye dibujos de Michele Mulas—, *De materia verbalis* (2005). De hecho, los tres trabajos publicados en 1960 (*4 estaciones*, *Papel* y *Canto visible*) podrían discutirse en ese sentido. Son piezas extrañas que parecen rebasar las categorías institucionales con las que se clasifica el resto de la obra de Eielson y son aquellas cuya circulación subterránea, por discontinua e impredecible, se hace más evidente<sup>41</sup>. Padilla se ha interrogado al respecto al señalar que:

El problema institucional es ¿dónde situar estos poemas? Incluso, ¿dónde y cómo publicarlos? Este tipo de obras hace necesario ampliar los márgenes disciplinarios. Del mismo modo que [...] los concretistas brasileños se posicionaron en el ámbito del diseño gráfico, del arte y la arquitectura, la obra inter- o multidisciplinar de Eielson requiere otras coordenadas para su circulación, recepción y crítica, porque desorganiza el campo a través de sus prácticas intersticiales. Antes de seguir el

---

<sup>40</sup> Hay que decir, sin embargo, que algunas de estas piezas sirven de insumo para instalaciones o *performances* realizadas en galerías, como *Esta vertical celeste proviene de Alfa de Centauro*, exhibida en 2005 en las galerías del ICPNA. Mi afirmación sobre la no circulación de estas piezas en circuitos galerísticos (o su no registro de aquello) se refiere, no obstante, a la presentación de estas obras en formato papel, lo que pretendemos rastrear en este apartado. En el 2015, fue expuesta en pared la pieza *Papel* en la muestra *Zona ciega: aproximaciones a la vanguardia en el Perú (1975-1979)*, curada por Augusto del Valle.

<sup>41</sup> Esta movilidad constante respecto de los espacios de circulación editorial y galerística de tales piezas nos lleva a hablar de estas como marginales o subterráneas en relación con el deseo de clasificación y estabilización intrínseco a toda institución (baste recordar la etimología de este vocablo: proviene de *instituere*, conformado por el prefijo *in* —'hacia dentro'— y el verbo *statuere* —'colocar', 'parar', 'estacionar'—). Sin embargo, habría que relativizar esta condición subterránea tomando en cuenta que *Poesía escrita* (1976), donde estos textos se incluyen, es publicado por el Instituto Nacional de Cultura (INC), órgano oficial de la nación. Los criterios de esa inclusión, así como las de las otras ediciones de *Poesía escrita*, no son estables y muchas veces dependen del deseo personal del artista, no siempre acorde con los directores de la publicación, como veremos más adelante. Recordemos que Eielson, para la década de los 70, ya tiene cierto capital cultural ganado en el público peruano, principalmente por su poesía. Ello le otorga ciertas licencias para introducir sus experimentaciones visuales y conceptuales en los gustos de un público no del todo versado en tales ejercicios recurrentes en los conceptualismos internacionales, por lo menos así lo evidencia la ligereza de una crítica como la de Marco Martos, que revisaremos en las próximas líneas. El rótulo de «Poesía escrita» podría servir en ese contexto como estrategia de vinculación con un lector familiarizado en poesía y no en artes conceptuales o intermediales. Una vez confrontado con las piezas incluidas, el lector tal vez encuentre más de una sorpresa e interrogante en torno a ellas, lo que sería el primer paso para tentar una vinculación más efectiva. En todo caso, estas reflexiones no van más allá del terreno de la especulación. En esta investigación, no hemos incluido evidencia de primera fuente sobre las condiciones del nacimiento y la circulación de la publicación del INC en el Perú, lo que sería imprescindible para futuras investigaciones. Por el momento, preferimos no ir más allá de este mero terreno especulativo.

criterio modernista de pureza del medio, los medios se contaminan recíprocamente (Padilla 2014: 113).

*Canto visible* (1960) prolonga y complejiza esta problemática. La publicación aparece en la primera edición de *Poesía escrita* de 1976 (Lima, INC), no así en las siguientes ediciones de 1989 (México DF), 1998 (Bogotá) ni en su antología personal de 2003. Reaparece, sin embargo, en 2002, en dos ediciones de gran tamaño que recuperan el potencial plástico de los textos: *Nu/do*, editado por Padilla, y *Canto visible*, en edición bilingüe preparada por el autor y Martha Canfield. Se asume que la ausencia de este y otros poemarios «visuales» o «conceptuales» en algunas de las ediciones de *Poesía escrita* corresponde a la voluntad del autor, pero su criterio de exclusión responde a razones técnicas y de formato antes que a una lógica categorial que ponga en el centro a lo «literario» y que, en función de ello, discrimine lo que no se considere como tal. De hecho, la inclusión de esta pieza en la edición de 1976 fue tomada sin la autorización del propio Eielson, quien prefería una edición de otro formato y características materiales: «La colección debía haberse impreso en papel de formato cuadrado e incluido el uso de colores en algunas de sus páginas», señala Rebaza citando el testimonio de Eielson en una carta que este le escribió el 31 de julio de 1997 (2013: 225).

El problema institucional respecto de las condiciones de exhibición y circulación de tales piezas contempla una consideración en torno a las prácticas, también institucionales, concernientes a los modos de recepción de estos extraños dispositivos. En otras palabras, todo espacio institucional es indelible de los efectos que produce en cuanto a prácticas definidas dentro de ese marco. Diseñar una pieza para ser expuesta en una página de libro o en la pared de una galería conlleva diferencias relativas al modo en que se espera que sea consumida la obra: leer, mirar o accionar, o una disposición intersticial entre todas ellas. En «Lectura de Eielson», reseña publicada en el primer número de la revista *Vaca Sagrada* en 1978, Marco Martos se pregunta: «¿Pero cómo hacer para "leer" los textos visuales de Eielson?... Aun suponiendo que son



"plásticos" no justifican su inclusión en un libro que se llama precisamente *Poesía escrita*» (citado en Rebaza 2013: 217). En el prólogo de *Poesía escrita*, Silva-Santisteban, más cauto y consciente de las limitadas herramientas críticas de las que en ese contexto dispone, arguye: «A quince años de escritos, nos falta quizá la perspectiva que vela lo insólito de su concepción» (1976: 30). Rebaza ha anotado que ambos testimonios son reveladores de la falta de información con respecto al trabajo plástico de Eielson y al valor de la visualidad en los procesos de lectura y escritura. En ese sentido, se complementan, a pesar de que la primera está dirigida a los círculos literarios de Lima y la segunda, publicada en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, tiene en mente un público académico internacional (2013: 217).

Lo cierto es que *Canto visible* apela, desde el título, a una imbricación de las lógicas de consumo también sensoriales a las que recurrimos habitualmente para aproximarnos a su obra visual y poética. El título demanda una sinestesia, lo que ya había sido anticipado en algunos poemas de *Naturaleza muerta* (1958), como aquel que dice «Mirad el silencio de los pájaros, Escuchad el perfume de los flores». En ambos trabajos, se convocan, a través del título, elementos propios de la plástica. En *Naturaleza muerta*, lo hace desde un punto de vista disciplinar remitiéndose al clásico género pictórico del Renacimiento; en *Canto visible*, desde una materia previa a la de la disciplina, trastocando el órgano de recepción de una actividad cuya identidad prefijada («canto») espera ser consumida de otro modo (¿escuchándola?).

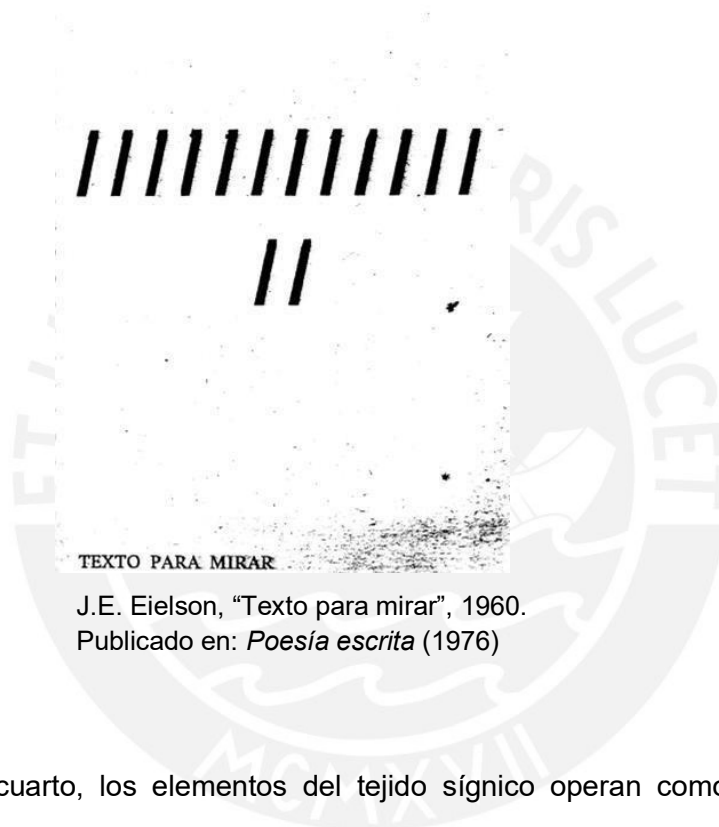
El poeta aprovecha, además, la sinestesia para desmontar el lugar privilegiado del «canto» de cierta tradición literaria. En efecto, un poema juzgado como «canto» refiere a la extensa tradición lírica de la literatura en la cual el poeta aspira a que su palabra alcance el límite rítmico y sagrado de la música. Pero, si a este vocablo se le añade el adjetivo «visible», el poeta se ve obligado a reubicar ese límite para hacer así de su canto una «cosa», ahora dispuesta sobre un plano visual, que es, otra vez, el de un papel. Pero lo interesante en este caso es que la naturaleza del género

«canto» se redefine cuando se dispara de su campo de consumo a través del uso de una instrucción implícita aquí: un canto visible es sintácticamente equivalente a un «canto para ver». En esa lógica, aparecen otras piezas que reproducen, con algunas variantes, la sinestesia que se convoca en el título en cuanto a sus condiciones de recepción, como sucede en la sección «4 textos», en donde figuran «Texto para leer», «Texto para cantar», «Texto para mirar» y «Texto para contar». Es importante notar que el título opera en esta serie como parte misma de la pieza, de modo análogo a las instrucciones que forman parte de la idea en el arte conceptual.

El título del primero solo tiene sentido en un contexto en donde la ecuación texto-lectura ha dejado de ser obvia; de lo contrario, no se especificaría una indicación que se asume parte natural del proceso de consumo. Esta idea se refuerza cuando atendemos al conjunto de las demás actividades que se invocan realizar con el texto. La ecuación texto-lectura pierde su privilegio respecto de los otros modos de consumo, al estar inserta en una gramática que pondera a estos en el mismo rango. Aparecen allí letras dispuestas en orden alfabético conformando un cuadrado perfecto, una suerte de cantera verbal en la que están contenidas todas las posibilidades constructivas de la escritura/lectura de un texto, activables mediante la combinación de tales letras.

En el segundo, el canto aparece conjugado en dativo para demandar la reproducción oral de una estructura rítmica conformada por una matriz de diez palabras ubicada al centro del poema («un soldado herido en la yerba verde bajo el sol») y a partir de la cual se construyen en degradé micro escenas resultantes de añadidos (de arriba hacia el centro) o sustracciones (del centro hacia abajo) de letras o palabras. Se ponen en escena elementos comunes con el canto: la repetición y la variación en tanto matriz de todo conjunto rítmico. Estas características revelan, por cierto, un aire de familia con algunos poemas de *Tema y variaciones* (1950).

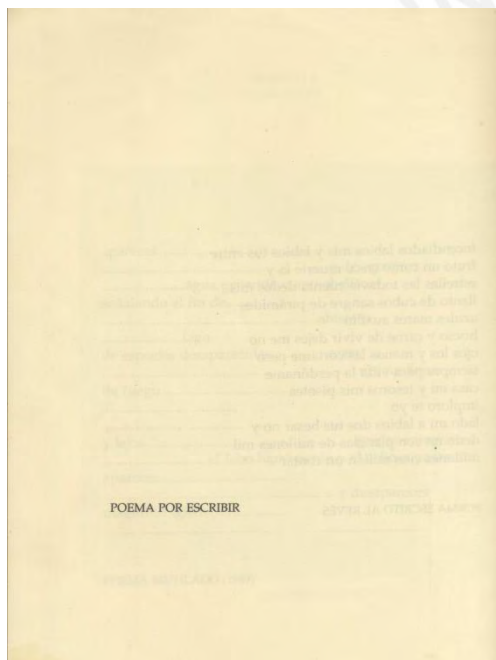
En el tercero, se ha perdido toda cualidad semántica y ha quedado solo un ritmo gráfico que se despliega a partir de la repetición serial de la barra tipográfica «/», lo que alude a la separación de los versos que conforman un poema, recurso convencional para representar silencios y pausas, aquí traspuestos al campo de lo visible. La inversión es lógica en ese sentido: no solo habría *cantos* y encadenamientos fónicos, sino también silencios y pausas serializados para ver.



J.E. Eielson, "Texto para mirar", 1960.  
Publicado en: *Poesía escrita* (1976)

Por último, en el cuarto, los elementos del tejido sígnico operan como cifras matemáticas (números del 1 al 106; el 107 aparece incompleto, solo con la cifra 10). Por un lado, alude al rigor constructivo y a los métodos de composición serial de un poema (como se observaba en *Tema y variaciones*); por otro, se traza una crítica no exenta de ironía al estatuto comunicacional de un poema a través del posible uso de la acepción alternativa del vocablo «contar» (contar una historia, una fábula) en un contexto que se resiste a ese tipo de simbolización, como el de la cifra matemática o estadística. Se llama la atención, así, a la naturaleza de las cifras entendidas como signos sin interpretación.

En la sección «4 poemas virtuales», figuran también un «Poema giratorio», un «Poema mutilado», un «Poema escrito al revés» y un «Poema por escribir». Resalta aquí la demanda por hacer consciente al lector de las operaciones visuales y cinéticas comprendidas en la lectura, como ocurría en el conjunto de poemarios breves previos a la década de los 60. «Poema por escribir» condensa las posibilidades de experimentación sintáctica y visual que los otros ilustran. Se ofrece un papel vacío como un plano de potencia que reduce el poema a su grado cero. En esa superficie en blanco, germinal, nada ha sido consumado, todo queda por hacer: la palabra acurrucada en el vacío desde el cual ella surge y hacia el cual sigue dirigiéndose.



J.E. Eielson, "Poema por escribir",  
Publicado en: *Poesía escrita*, 1976.

En todos estos textos, se le otorga también un grado de participación al lector: la función que el título cumple es, a su vez, la de una descripción, a nivel sígnico, de lo que aparece debajo, como una instrucción que se dirige al lector potencialmente activo, aun cuando su efectiva realización sea solo virtual.

La consideración sobre los vectores espaciales que rigen la lectura de un poema estaba ya anticipada en los primeros poemas de la colección *Canto visible*, en donde la interacción imagen-texto renueva, desde otro ámbito, más ligado a desmontar las lógicas de la representación, el problema de la materialidad de la palabra y su soporte. Curiosamente, estos poemas no llevan título: las palabras no aparecen encabezando ninguna escena verbal o visual, sino interactuando en ella. En comparación con las dos secciones recién analizadas, en donde la potencia del poema era absorbida por un título que prefigura un tipo de recepción particular, aquí el título es absorbido por lo que sucede al interior de la página: lo que hay por *hacer* con las imágenes o palabras no está resuelto de antemano; se resuelve en el cuerpo a cuerpo con la superficie del papel.

En el primer poema, por ejemplo, se escribe «abajo / arriba» en direcciones opuestas a las de la página, cuestionando las convenciones del espacio textual y, de paso, construyendo el marco de legibilidad de aquel otro texto «Poema escrito al revés», citado líneas antes. Aquí el texto se quiebra ubicándose en los dos extremos verticales del papel para, precisamente, desmontar la convención de lo que queda en medio, el espacio en blanco de la página. Algo similar ocurre en el poema que dice «esta silla de madera / es de papel», donde el texto también se desdobla. Sin embargo, lo que queda flotando en el centro como objeto de desmontaje es la figura de una silla, modelada de modo realista, con sombra y volumen definido, que se debate entre la representación y lo representado, entre las dimensiones lingüística y visual del signo.

El texto ubicado en la parte superior de la página dice: «esta silla de madera». Debajo, aparece la imagen de una silla cuya consistencia ontológica es puesta en suspenso hasta el momento de encallar en la parte inferior de la página, donde se lee: «es de papel». El primer texto desmaterializa la silla aludida y hace reposar la imagen en su dimensión *representacional*. El segundo la re-materializa; la imagen no representa, sino que se *presenta* extendida en el papel.

El plano material ha absorbido el plano representacional para convertir la escena en un mero juego de trazos y superficies. Se trata de una operación parecida a la célebre «La traición de las imágenes» (1928-1929) del pintor surrealista René Magritte, solo que, a diferencia de este, a Eielson no le basta el desmontaje de la representación puesta en juego, sino que reenvía el producto de esa desilusión a un espacio que lo redime en otro ámbito, el de su pura materialidad de papel. La operación de Eielson es más dialéctica que la de Magritte, porque la ambigüedad de la representación puesta en escena resulta de la tensión entre dos pares lingüísticos, sin los cuales la silla del medio no sería más que puro suspenso. La pipa de Magritte, en cambio, recurre a una negación más inmediata, sin ofrecer textualmente los dos extremos del péndulo en que se debate su identidad (en el caso de Eielson, la madera y el papel).

esta silla de madera



es de papel

J.E. Eielson, Sin título, 1960.  
Publicado en: *Canto visible*



René Magritte, *La traición de las imágenes* (esto no es una pipa), 1929, óleo sobre lienzo, 60 x 81 cm,  
Los Angeles County Museum of Art

Es también inevitable comparar la silla de Eielson con la del artista estadounidense Joseph Kosuth, quien en 1965 (cinco años después que la de Eielson) exhibe en una de las salas del MOMA «One and three chairs»: una silla de madera puesta en el centro, la fotografía de una silla a la izquierda y la definición lingüística de «silla» extraída de un diccionario Webster colocada a la derecha.

Kosuth retrata la inestabilidad de nuestro aparato semiótico para representar el «objeto silla» haciendo que su referente-objeto quede suspendido entre su imagen (significante) y su representación lingüística (significado). Pero de algún modo estabiliza ese terreno a través de un título que nos recuerda la naturaleza tripartita de la «silla». La de Eielson, en cambio, que carece de título, no identifica textualmente esa ambigüedad, sino que la deja experimentar en la misma interacción entre las variables semióticas puestas en el papel, en un gesto quizás más sutil. Como ha anotado Padilla, «reenvía indefinidamente a lo que hay de signo en el objeto y a lo que hay de objeto en el signo» (2014: 110).



Joseph Kosuth, *Una y tres sillas*, 1965. Silla de madera, montaje fotográfico de silla, fragmento de diccionario con la definición de “silla” (82 x 37.8 x 53 cm), panel fotográfico (91.5 x 61.1 cm), panel de (61 x 76.2 cm)

### 2.3.2. Papel y Evento

Es con *Papel* (1960) que la ruta conceptual sondeada en los textos de *4 estaciones* y *Canto visible* abre una veta nueva que se vincula con la *performance* desde una perspectiva inédita hasta el momento. El soporte-papel es redefinido desde una lógica distinta de la de los trabajos anteriores, cuyas operaciones no terminarían de abandonar el espectro textual o enunciativo o la imbricación gráfico-verbal. En estos trabajos, el rectángulo del papel funciona aún como un espacio autónomo y excluyente de la realidad material que lo circunda. Las operaciones que desmontan la virtualidad del papel e invitan al lector a una valoración de su objetualidad más allá de ser soporte de escritura o de imágenes diversas son, sin embargo, el paso lógico previo a una vulneración efectiva de tal superficie, ahora abierta a contener una *acción física* sobre ella o a que tal acción rasgue su superficie para así ingresar a otro tipo de espacialidad, donde interactúan cuerpos, objetos y signos en un entramado que trasciende la experiencia de un lector individual.

Describamos formalmente *Papel*. Observamos diecinueve fotografías de papeles que incurren en juegos autorreferenciales con su propio soporte y con las operaciones semánticas, visuales y escultóricas que en este se despliegan. Es decir, las palabras no solo hacen referencia a las marcas materiales que se posan en o vulneran la hoja en blanco (papel rayado, papel plegado, papel agujereado, papel quemado), sino que también refieren, en algunos casos, al mismo procedimiento que ellas enuncian («papel con 4 palabras», «papel blanco rayado con 6 palabras», «papel plegado agujereado rayado y quemado con 9 palabras»), a pesar de que el número solo funcione como palabra en el proceso acústico de su lectura. De este segundo procedimiento, podemos señalar preliminarmente el evidente vínculo con los juegos tautológicos del arte conceptual norteamericano, recurrentes principalmente en las piezas de Joseph Kosuth de fines de los 60.



Como en los otros trabajos de esta época, se trata de un ejercicio deconstructivo que refuta la transparencia del soporte físico (papel) y lo vuelve opaco al señalar las operaciones materiales dispuestas sobre su superficie. Pero, a diferencia de estos, tales operaciones no se reducen al terreno del lenguaje o a interacciones con la imagen que desatan fisuras en el espacio de representación del papel, sino que dan el salto hacia una conexión explícita con la *acción* y la espacialidad física que la rodea.

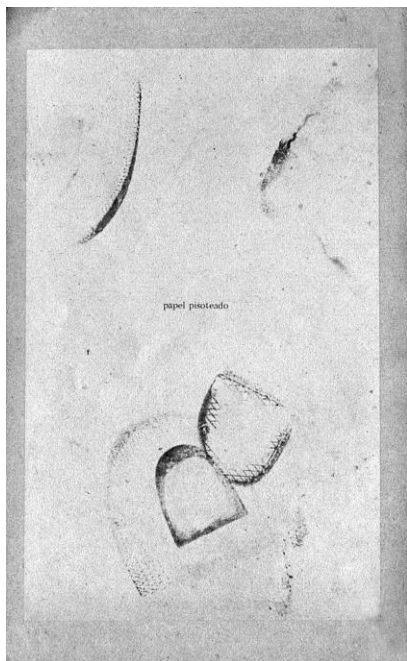
En la misma carta escrita a Rebaza en 1997 donde consigna las deficiencias materiales de la inclusión de *Canto visible* en la antología *Poesía escrita* de 1976, Eielson declara también sobre *Papel*, incluida en la misma colección: «Para terminar me refiero a *Papel*. Claro que lo ideal sería realizar una nueva versión, más ajustada a mi proyecto inicial, cosa que por ahora es materialmente imposible. Como usted habrá comprendido, *Papel* no es sino el residuo de una performance, el material de desecho de una acción que tiene lugar entre el escritor y sus papeles» (citado en Rebaza 2013: 224). ¿Qué significa que Eielson califique a *Papel* como el «residuo de una performance»?

Rosalind Krauss nos recuerda, a propósito de la teoría del signo de Ch. S. Pierce, que «a diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con su referente. Son señales o huellas de una causa particular, y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan» (1996: 212). Ello nos arroja una primera señal para pensar la relación indexical que opera aquí entre «el escritor y sus papeles». La imagen del escritor al que se refiere Eielson no es, entonces, la de alguien que diagrama un campo semántico especular del mundo, asumiendo al papel como el medio transparente a través del cual se deposita una imagen de este. Lo que sale de las manos del escritor no son significados, sino trazas, arañazos e impulsos cinéticos, algunos más controlados que otros, pero que, en cualquier caso, destacan

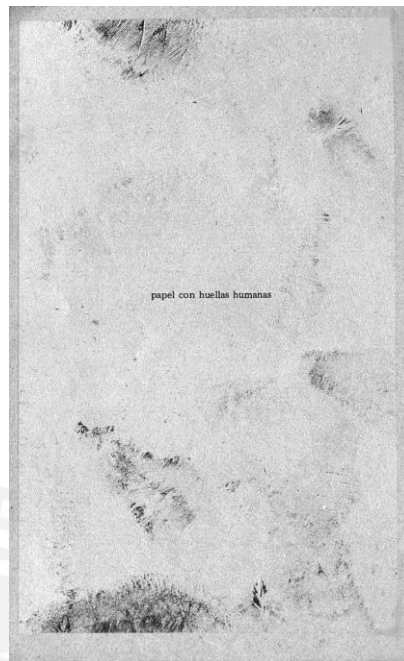
el cuerpo activo del poeta en una lógica expansiva y a veces lacerante. La relación entre los signos que en el papel se desplazan y sus referentes no es así representacional, sino indexical.

Por otro lado, Peggy Phelan ha señalado en su *Ontología de la performance*: «La única vida de la performance transcurre en el presente. La performance no se guarda, registra, documenta ni participa en la circulación de las representaciones: una vez que lo hace se convierte en otra cosa, ya no es performance [...] Así, el documento de una performance es solo un estímulo para la memoria, un impulso para que el recuerdo se haga presente» (1993: 146).

El documento opera en papel bajo la lógica del índice, en el sentido de la teoría de Pierce. Este viene a figurar la condición de residuo de la que habla Eielson, un material de desecho que testifica «una acción que tiene lugar entre el escritor y sus papeles». Tales acciones, desplegadas en un tiempo por naturaleza efímero, se espacializan sobre una serie de soportes fijos a través de las huellas que dejan a su paso, como en efecto se observa literalmente, sin remilgos evocativos, en «Papel con huellas humanas» o en «Papel pisoteado».



J.E. Eielson, *Papel pisoteado* [Papel], 1960, fotografía sobre papel, medidas variables. Publicado en *Poesía escrita* (1976)



J.E. Eielson, *Papel con huellas humanas* [Papel], 1960, fotografía sobre papel, medidas variables. Publicado en *Poesía escrita* (1976)

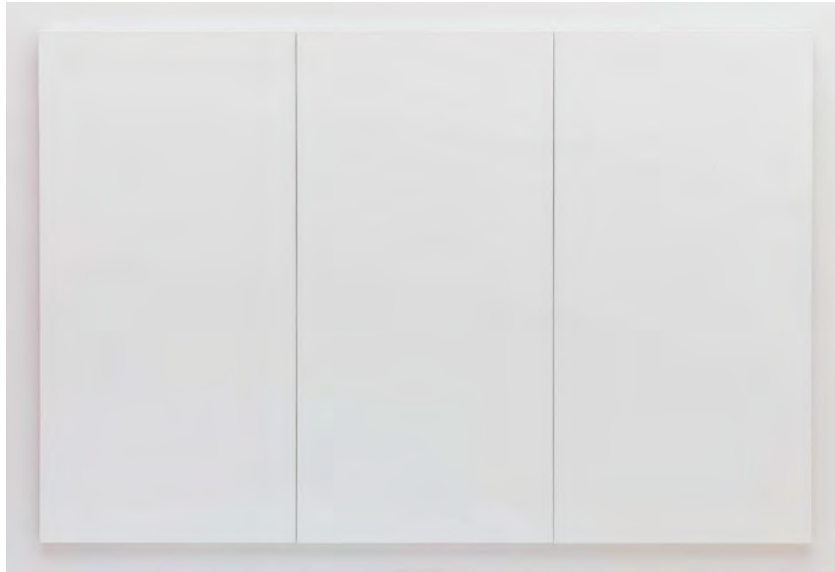
De hecho, el concepto de documento relacionado con el soporte artístico como tal apareció históricamente, antes que en la *performance*, en la pintura norteamericana de mediados de siglo, en particular en conexión a la idea de *action painting* propalada por el expresionismo abstracto de Jackson Pollock. Con este artista en mente, el crítico Harold Rosenberg había escrito en 1952: «En cierto momento, el lienzo comenzó a aparecer para un pintor estadounidense tras otro como un campo en el que se podía actuar y no ya como un espacio en el que se podía reproducir, rediseñar, analizar un objeto, real o imaginario. Lo que tenía que aparecer en el lienzo no era ya una pintura, sino un acontecimiento» (citado en Schimmel 2012: 3).

Ello implica un desplazamiento del objeto-lienzo en tanto motivo de contemplación estética al campo-lienzo en tanto documento que testifica el proceso creador del artista, en un sentido

análogo al uso que hace Eielson del papel, lo que ha llevado a Rebaza a afirmar que «en *Papel* la meta vaya más allá de la exploración de lo no-verbal en la esfera de la escritura puesto que abarca inclusive la concepción de una manera de entender lo poético de forma más amplia: como "creación" o *proceso* de estructuración estética» (Rebaza 2004: 33). Este proceso dejaría a su paso una suerte de remanente material producto de la acción del cuerpo o, incluso, producto de las marcas que deja la impresión sobre la página, lo que es, en efecto, un resto o excedente de la escritura que las marcas semánticas no pueden contener.

Desde una lógica distinta, pero igualmente comparable a la pieza de Eielson, tenemos la obra de Robert Rauschenberg, quien, en 1953, expuso un conjunto de sus *White painting* en la Stable Gallery de Nueva York. Se trataba de una serie de paneles mates dispuestos en forma de dípticos o polípticos realizados desde el verano de 1951. La obra buscaba atraer impresiones ambientales fugaces en un sentido análogo a la música de John Cage, abierta al ruido de la respiración o las toses de su público. De hecho, el mismo Cage diría que las *White painting* eran «pistas de

aterrizaje de las partículas de polvo, luz y sombra», refiriéndose a la serie como la principal inspiración para su famosa pieza 4'33" (1952)<sup>42</sup>.



Robert Rauschenberg, *White Painting [three panel]*, 1951, pintura latex sobre lienzo, 72 in. x 108 in. (182.88 cm x 274.32 cm). Colección SFMOMA.

Los *action paintings* de Pollock y el conjunto *White painting* de Rauschenberg comparten el hecho de resignificar la superficie pictórica en tanto *documento* de una acción que ocurre fuera de ese espacio, pero difieren en el hecho de que la huella dejada por el primero constituye un testimonio del cuerpo expansivo librando su batalla en una tela que acoge el proceso orgánico de su creación. La de Rauschenberg, en cambio, destaca las huellas ambientales colocadas aleatoriamente sobre la tela (polvo, sombra), lo que representaría un cuestionamiento a la noción de autoría y al control total de los factores involucrados en el momento de la creación.

---

<sup>42</sup> En esa línea, podríamos interrogar los llamados *Cuadros del cielo* (1976-1977) de Emilio Rodríguez Larraín, una serie de tablas preparadas con caseína e intervenida con tierras de colores y frutos de la región que serían luego colocadas en el techo y expuestas a la intemperie por el lapso de tres meses, de modo que reciban las impresiones ambientales y las huellas dejadas por el paso del tiempo. No hemos tenido el espacio en esta investigación para trazar las relaciones entre esta obra y otras piezas de Eielson, como *Papel*, a pesar de ser muy sugerente. Queda el campo abierto para futuras investigaciones.



Jackson Pollock in the act of painting  
(1950) Photographed by Hans Namuth.

Si uno atiende en el caso de Eielson a piezas como «Papel pisoteado» o «Papel con huellas humanas», la pieza del artista peruano parecería más cercana a la de Pollock, aun cuando en los cuadros del artista estadounidense el cuerpo no toque la tela directamente sino a través de la transfusión de energía que va desde la mano al violento *dripping* dispuesto sobre la tela. Las huellas de Eielson suponen, no obstante, la consideración del papel no solo como un soporte de escritura ligado a procesos manuales, sino la consideración de la totalidad del cuerpo que parece incidir en sus intervalos de acción sobre la blanca superficie de la página, desestabilizando su habitual uso escritural ligado a la mano. Con «Papel pisoteado», el papel parece transmutarse en soporte pictórico, con lo que crea un efecto ilusorio expansivo en relación con sus dimensiones al dejar suponer la hipotética incidencia de un cuerpo que cae sobre la hoja, en un sentido análogo al de Pollock, aunque no igual.

Además, la huella es también tecnológica en algunos casos y parece aludir a los procesos de impresión serializada sobre el papel, como se observa en «Papel cubierto de palabras», el último de la colección. Aquí no es el cuerpo subjetivo del artista el que interviene en su material, sino la máquina que media entre su cuerpo y la página, a través de la cual lo que antes era una mancha informe y deslucida se convierte ahora en cifra textual impoluta estandarizada según un patrón de impresión preestablecido.

Ahora bien, si atendemos a otros grupos de «papeles» en la colección, se añade una nueva línea de interpretación que quizás pueda asemejar la pieza de Eielson a la de Rauschenberg y a la de otros artistas asociados al movimiento del nuevo realismo francés, como Lucio Fontana y Alberto Burri.

En esta otra sección, encontramos papeles cuya superficie ha sido rasgada ya sea por cortes aleatorios o por quemaduras, como se observa en «Papel plegado agujereado y rayado», «Papel blanco agujereado y rayado con 8 palabras», «Papel blanco y agujereado con 7 palabras», «Papel quemado», «Papel agujereado», «Papel blanco y agujereado».

La operación vincula aquí el cuerpo vivo y público de la acción con la racionalidad privada de aquello que estabiliza dicha acción: el papel. En esa línea de interpretación, los papeles agujereados definen un campo de transgresión que cuestiona no solo la bidimensionalidad (*planitud*) del soporte de escritura, espacializándolo, sino que además indica una ruta que atiende a una nueva retórica de producción y recepción poética abierta a la experiencia de lo público, explorada algunos años después en eventos, *performances* e instalaciones, sobre los que volveremos más adelante.

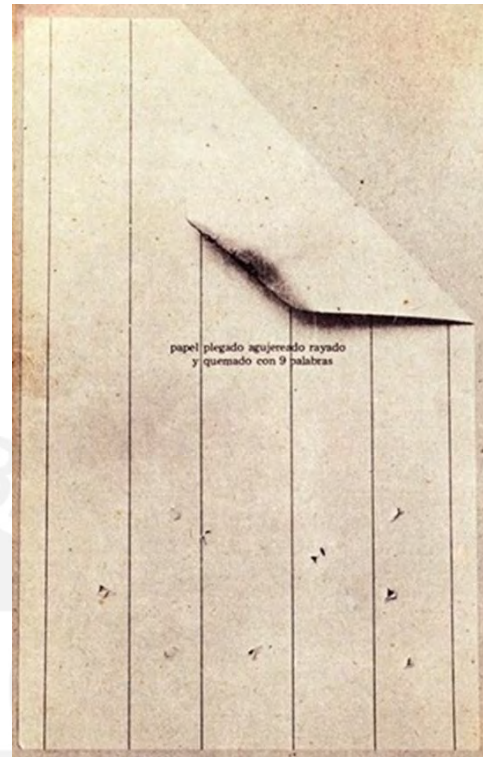
El espacio privado del poema define la relación entre un sujeto individual y el soporte de un papel diseñado para una lectura en solitario. De hecho, la aparición de la impresión tipográfica alfabética en la Europa del s. XV supuso la construcción de un espacio visual neutro contenedor de una serie de marcas fijadas y controladas sobre la superficie en blanco. Las palabras, en ese orden, aparecían como contenidas en un refugio que las resguardaba de las ambigüedades de la oralidad colectiva: «Al sacar a las palabras del mundo del sonido y relegarlas definitivamente a la superficie visual la impresión alentó a los seres humanos a pensar cada vez más en sus propios recursos internos [...] creó así un nuevo sentido de propiedad privada de las palabras» (Ong 1987: 129). De Certeau se refería en esa ruta a la «"isla de la página" [...] un espacio propio desembarazado de las ambigüedades del mundo [...] en el que se da una separación del cosmos tradicional» (2000: 149). ¿Qué representa en ese rango la incidencia de un tajo sobre la superficie autónoma de la página?

El gesto de rasgar la superficie del papel trae a colación la obra del artista ítalo-argentino Lucio Fontana, a quien Eielson había conocido en 1966 durante la XXXIII Bienal de Venecia y a quien tenía en alta estima al considerarlo uno de los más grandes artistas italianos contemporáneos (Nosari 2010: 376). Las obras más famosas de Fontana comparten el título genérico de *Concepto espacial*, concepto cuyas premisas teóricas fueron planteadas en el *Manifiesto blanco*, de 1946. Sus obras comprendidas en ese marco consisten en una serie de *Buchi* (agujeros) y *Tagli* (cortes) efectuados sobre los planos monocromos de sus lienzos. Con ellos consigue atravesar el espacio de representación pictórica para energizarlo y, de este modo, conectar el espacio interior del marco con el espacio exterior del mundo. Se propone, entonces, la abolición del espacio ilusorio de la pintura: pasamos de la proyección en una superficie bidimensional de una realidad de tres dimensiones a la sustitución de esta por el espacio real procurado por las aberturas de la tela.





Lucio Fontana fotografiado por Ugo Mulas, 1963



J.E. Eielson, *Papel plegado, agujereado, rayado y quemado con 9 palabras*, 1960, fotografía sobre papel, medidas variables. Extraído de Poesía escrita (1976)

Tanto las obras de Pollock como las de Fontana implican una disposición performática del cuerpo ahora volcado sobre la superficie pictórica. La diferencia está en que la acción de rasgar la tela en Fontana supone la apertura de un haz de luz por el que ingresa la espacialidad viva del entorno, que si bien Pollock convoca a través de la resignificación del lienzo como un campo en el que ocurre un acontecimiento, no la llega a materializar. En el caso de Pollock, la tela absorbe la contingencia y la energía del espacio real a través del cuerpo enajenado del artista, pero queda intacta en cuanto al estatuto bidimensional de su superficie. Por ello, sus pinturas conforman uno de los modelos predilectos para el formalismo modernista greenbergiano. Fontana, en cambio, apunta a este estatuto y lo transgrede no solo física, sino ideológicamente. Romper el formato bidimensional del lienzo implicaría, en una proyección histórica futura, un proceso de redefinición

en torno a las condiciones de distribución y recepción de una obra artística. En otras palabras, romper con el lienzo significa procurar un cortocircuito respecto de las formas de circulación material de un objeto artístico sostenido por una lógica de consumo que favorece la recepción privada del sujeto individual. De ahí que la obra de Fontana sea considerada un antecedente directo de la *performance* y el *happening* de los 60, como ha señalado Schimmel (2012: 20), un arte cuyo espacio de acción apunta fundamentalmente al desarreglo de las formas simbólicas y materiales que confinan la conciencia estética a su fuero intimista e individual.

De hecho, las *White painting* de Rauschenberg apuntaban en una dirección análoga. No era el proceso creador del artista, como en Pollock, sino la aleatoriedad impersonal del espacio ambiental la que irrumpía sobre un lienzo pasivo e inalterable respecto de sus límites espaciales. Fontana, como vemos, sería más radical: el espacio vivo del entorno se inmiscuye trayendo consigo la cuarta dimensión que le es propia (el tiempo), no representada sino creada a través del gesto lacerante del artista.

Eielson había tenido conocimiento directo de experimentaciones con el formato bidimensional del lienzo en el breve contacto que tuvo con el grupo argentino Madí, el mismo año en el que llega a París, en 1949. Al año siguiente, junto al pintor Jorge Bresciani y al artista argentino Carmelo Arden Quin, miembro fundador del movimiento Madí, Eielson expondría una serie de estructuras móviles junto a este movimiento en el salón de los nuevos realistas de París: primera exposición de arte abstracto organizada por André Bloc en el Museo de Arte Moderno (Tarazona 2013: 266).



Gyula, Kosice, *Pintura Madi A3*, 1946,  
Esmalte sobre tabla, 64 x 39 cm,  
Donación Gyula Kosice

El movimiento Madí destacaba por el diseño de cuadros que transgredían el marco regular del lienzo haciendo que este participara de la configuración geométrica de la superficie interior, con lo cual se lograba una interacción fluida entre interior y exterior de la pintura. Juegos con el marco regular del soporte los encontramos en sus *Quipus* que se *enactan* de la superficie del lienzo (los primeros desde 1965), en superficies tensadas con camisas y pantalones, o en guiños deconstructivos con la objetualidad del lienzo, como este de 1974:



J.E Eielson, Sin título, 1974, Lienzo cortado y montado sobre el marco, 90 x 90 cm. (35.4 x 35.4 in.), Colección privada

Pero lo interesante en este caso es constatar que las primeras transgresiones en esa ruta no están ligadas al formato pictórico, sino al escritural. Algunos años antes de sus primeras experimentaciones por esa vía, aparecen manipulaciones no ligadas al marco o la superficie de la tela, sino a la materialidad de un papel que se agujerea, se quema o se pliega en sus esquinas. Eielson importa procedimientos propios de la plástica, como vimos en el caso de Fontana o del movimiento Madí, y los incorpora en un contexto escritural, lo que termina por redefinirlos bajo otro marco estético. En «Papel higiénico», de Eielson, ello es especialmente notorio.

David Sobrevilla ha destacado el hecho de que Eielson recoge del artista plástico italiano Alberto Burri, asociado al nuevo realismo francés, «la idea de quemaduras y la de la utilización de un material tan efímero como el papel higiénico, recursos alusivos al descubrimiento que el hombre ha hecho de su propia contingencia en nuestra época» (2013: 75). Luego añade que tales recursos convertirían a *Papel* en una obra plástica (2013: 75). Podríamos aquí ensayar la

operación contraria y preguntarnos de qué manera estas incorporaciones redefinen la noción de escritura llevando su naturaleza al límite de sí misma.

«Papel higiénico» es, en efecto, la única manipulación en la que se logra una inversión real del papel entendido como soporte de inscripción escritural. El papel que sirve para escribir tiene una serie de condiciones materiales que lo hacen un multimedia privilegiado frente a otros soportes. Destaca por su ligereza, su flexibilidad y su versatilidad. Pero el papel no es solamente el papel de inscripción; existen otros papeles «menos dignos» que carecen de las propiedades para la escritura (el papel de embalaje, el papel para fumar, el papel aluminio, etc.)<sup>43</sup>. En esta pieza, Eielson rescata ese papel en el que se inscribe la miseria humana (excremento) y le otorga las virtudes multimedias del papel escritural. Sobre una intimidad de refugio y de control social frente al devenir de lo público (como habíamos visto en relación con el papel agujereado), se monta un elemento que denota una intimidad horripilante, que es, precisamente, la de un cuerpo en el límite de su socialización. Recordemos que las menciones a la «miseria terrenal» o «baja animalidad» como vía de acceso a lo desconocido nos remontan hasta las lecturas que el artista hace de Vallejo (1946) y Rimbaud (1947) en los 40. Dichos tópicos son prolongados a referencias escatológicas, excrecencias y bajos fondos a propósito del cuerpo y la ciudad moderna (*Bacanal*, *Reinos*, *Habitación en Roma* y *Noche oscura del cuerpo*)<sup>44</sup>, e incluso en referencia al uso de los «materiales pobres» en sus trabajos plásticos influenciados por los nuevos realistas franceses en los 60. En esta década, algunas de estas referencias se mantienen (como la recién señalada en *Papel*), pero, al haber volcado su preocupación hacia la materialidad del lenguaje y su soporte, la oposición es menos la de «la alcantarilla y la nube» que la de lo orgánico (quizás es posible hablar de la excrecencia del mismo lenguaje) confrontado con el artificio técnico de la escritura<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> Esta vía de interpretación sobre «Papel higiénico» surgió en una conversación con Luis Alberto Castillo el 8 de junio de 2015.

<sup>44</sup> Véase el estudio que hace Luis Fernando Chueca al respecto en Padilla 2002: 163-177.

<sup>45</sup> Volveremos sobre esta reflexión hacia el final del tercer capítulo de esta investigación.

La recepción de esta pieza extraña y acaso insular en la poesía y el arte peruanos contemporáneos ha sido escasa y, muchas veces, reveladora de las carencias conceptuales y metodológicas de la crítica literaria y artística de la época, como ya hemos señalado. Al igual que las otras colecciones de 1960, *Papel* tiene una circulación ondulante difícil de predecir. Aparece en *Poesía escrita* de 1976 (Lima), y desaparece en la de 1989 (México DF) y en la de 1998 (Bogotá). Luego vuelve a aparecer en la antológica *De materia verbalis* (2005).

Dos años después de la publicación de *Poesía escrita* de 1976, Marco Martos hace un comentario a propósito de *Papel* en el primer número de la revista *Vaca Sagrada*. Allí se dirige a *Papel* con un desenfado elocuente: «Con *Papel* se ha burlado lindamente de sus editores candorosos, de quienes lo estiman por sus versos y de los ingenuos remanentes de la antigua beatería limeña que andan buscando tres pies al gato» (Martos 1978: 24).

Un año antes, en 1977, había escrito en el número seis de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*: «Las composiciones [...] de *Papel* (1960) son de una ingenuidad artística considerable. La única explicación para incluirlas en *Poesía escrita* es un plausible capricho de poeta» (Martos 1977: 155).

Estas críticas de Martos provocaron la respuesta de David Sobrevilla en el diario *El Comercio*, en mayo de 1978. Sobrevilla acusa tal interpretación de estrecha al ignorar que se trata de una pieza a medio camino entre lo plástico y lo literario, y que, en tal sentido, la publicación del INC en 1976 falsea la obra: «[...] los materiales empleados nivelan todos sus valores visuales y táctiles. En realidad *Papel* es una obra inédita» (Sobrevilla 2013: 76). Martos replica un tiempo después; se afirma en su posición inicial y arroja un dato interesante: «Eielson no participó más que de lejos en la elaboración de estos textos: se limitó a dar las indicaciones generales desde Roma, y por divertirse, Octavio Santa Cruz y Fernando Aliaga hicieron lo que pedía el poeta.

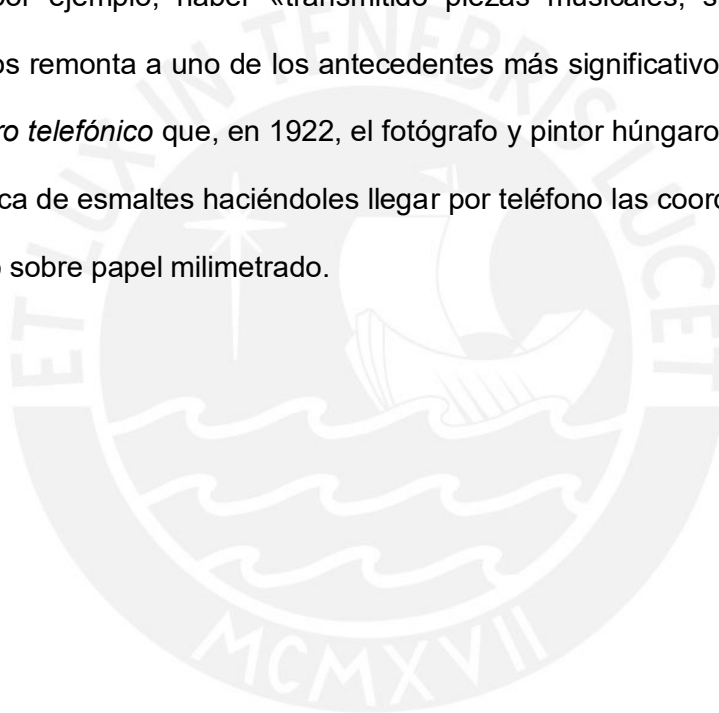
Puede decirse que la obra es colectiva, pero la explicación no dejará de ser metafísica porque siempre querrá justificar algo que artísticamente no vale mucho» (Martos 1978).

Más allá del criterio a todas luces estrecho de Martos para negarse incluso a discutir la pieza, lo interesante aquí es prestar atención al hecho de que *Papel* fue ejecutada sobre la base de *instrucciones* dadas por el poeta desde fuera del país, lo cual la convierte, según apunta Martos, en una obra colectiva y en una pieza hecha por encargo. Este dato aparentemente menor abre una puerta para interrogar el tránsito entre una lógica objetual del trabajo en el arte de Eielson y otra no-objetual, en la que el artista es antes un diseñador o un encargante que un ejecutor manual. Esta idea se habría de explorar a su modo en piezas como las *Esculturas subterráneas*, y eventos o *performances* desarrollados desde la segunda mitad de los 60.

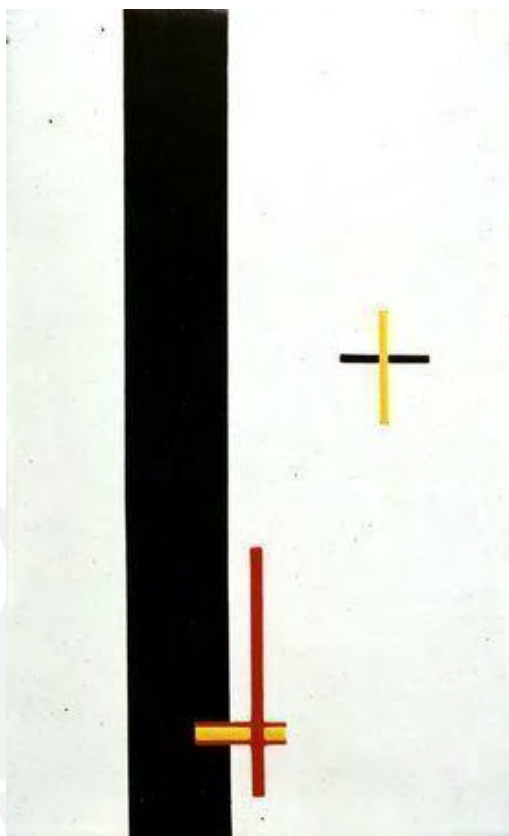
Sin embargo, recordemos que la lógica de un arte hecho a partir de instrucciones se había anticipado ya en el poemario *4 estaciones* (1960), en la sección «4 poemas virtuales» de *Canto visible* (1960) e incluso en algunos poemas de *Habitación en Roma* (1952). Claro que el modo en el que la forma-instrucción se tematiza aquí es enteramente distinto del de *Papel*. En estos, la *instrucción* toma relevo sobre la página misma; se articula en formato editorial, ya sea como título, como contenido poético o como ambos a la vez, y se dirige al lector/observador invocando una retórica específica de consumo. En *Papel*, en cambio, la instrucción se halla en una capa que antecede a la del formato objetual (artístico-literario) de distribución y consumo. Se ubica en ese espacio pedestre —no elevado a la condición fetichista del objeto artístico— en el que se tramitan las condiciones de producción material de una determinada pieza de arte.

Detrás de *Papel*, están los «papeles» o documentos que testifican los trámites institucionales llevados a cabo para materializar esta obra. Al hacerse explícita esta mediación, la *forma instrucción* redefine la lógica productiva del poeta-artista: esta termina por desdoblarse entre el

que diseña conceptualmente la pieza (Eielson) y el que termina por ejecutarla editorialmente (Octavio Santa Cruz y Fernando Aliaga). Nos hemos desplazado, entonces, de una instrucción dirigida a un *consumidor abstracto*, que es el potencial lector/espectador de tales artefactos, a una instrucción dirigida a un par de productores concretos, aquellos que viabilizan editorialmente la pieza y la hacen material de consumo. Este modo de proceder problematiza la relación arte-trabajo desde una constante no-objetualista a la que Eielson recurre cuando habla de su «obra invisible». Basta recordar el pasaje que citamos en la introducción de esta investigación cuando el artista refiere, por ejemplo, haber «transmitido piezas musicales, siempre a través del teléfono», lo que nos remonta a uno de los antecedentes más significativos del arte conceptual de los 60: un *Cuadro telefónico* que, en 1922, el fotógrafo y pintor húngaro László Moholy-Nagy encargó a una fábrica de esmaltes haciéndoles llegar por teléfono las coordenadas de un dibujo que había realizado sobre papel milimetrado.







László Moholy-Nagy, *Cuadro telefónico*. 1922, esmalte y acero, 47,5 x 30,1 MOMA, Nueva York

En balance, el análisis de *Papel* ha puesto en escena la interacción entre la materialidad y la práctica de la *performance* a través de las marcas indexicales que testifican, a la manera de un documento, las acciones que comprometen el cuerpo en un ejercicio de escritura descentrada respecto de su condición habitual. Y lo hace también a través de ciertos gestos que, al violentar la superficie rectangular de la página, abren el campo para la interrogación en torno al estatuto de un soporte confinado a lo privado-bidimensional. Esta transgresión marca la ruta hacia una interacción con la espacialidad viva del entorno, cuya lógica de recepción estaría ligada al espectro de lo público-urbano. Ello es evidente históricamente con la obra de Fontana o Pollock.

A esto habría que añadirle un tercer elemento de corte institucional que tiene que ver con interrogar sobre las condiciones de producción de la pieza, a través de las cuales destaca la forma-instrucción como una variable importante —si confiamos en el testimonio de Martos— en la revisión que he realizado de esta desde *Habitación en Roma*.

Una recomposición de tales variables que viene a reubicar lo hasta ahora sostenido en un contexto más complejo la encontramos casi una década después en una acción o *performance* titulada *Concierto de la paz para flauta, voz y papel blanco* (1972).

Notemos que hemos dado el salto explícito hacia un género que estaba ya sugerido en los poemarios de 1960: *4 estaciones*, *Canto visible* y *Papel*. Recordemos que, al respecto, Rebaza señalaba lo siguiente: «La potencialidad performativa de estos textos yace en una estructura plástica que requiere tridimensionalidad y dinamismo, y que se presenta en el tipo de textos que funcionan como ancla o soporte lingüístico de trabajos como los conceptuales, los eventos o acciones e inclusive los *performances* mismos» (2004: 31-32).

Si seguimos la ruta trazada por Rebaza, sería legítimo sostener que, en esta pieza, esa potencialidad se ha actualizado. Por supuesto, esta actualización supone una redefinición de las premisas de aquello que en el pasado permanecía latente. Porque, desde luego, diseñar una acción para el espacio público implica no solo transgredir el soporte privado de la página e irrumpir en el de la ciudad. Ello no significa nada si no supone, a su vez, atender a los condicionamientos materiales y simbólicos que esta nueva espacialidad produce. Pero revisemos primero la especificidad de la acción en su contexto de exhibición para luego desmontar los presupuestos que la sostienen en comparación con otras piezas de similar factura.

El *Concierto de la paz* (1972) se lleva a cabo en dos ocasiones y contextos disímiles. La primera fue en la plaza de San Marcos, Venecia, la noche del 9 de junio de 1972. Eielson juzgaba esta acción como un ensayo previo a la presentación oficial realizada a finales de junio del mismo año en el patio delantero del Fridericianum Museum en el marco de la Documenta V, celebrada en Kassel entre el 30 de junio y el 5 de octubre del mencionado año. El suizo Harald Szeemann fue nombrado el primer director artístico y único curador de la exposición. Bajo el título «Cuestionamiento de la realidad: mundos visuales hoy», Szeemann le otorgó a la exposición un enfoque programático y sin precedentes, en la que se daba cabida a expresiones de nuevo cuño, como las acciones, los *happenings*, las *performances* y el cine experimental. El planteamiento curatorial, además, apostaba por una yuxtaposición entre la alta y la baja cultura pop en la que conflúan en un diálogo abierto «mitologías individuales» con «mundos visuales paralelos»: mundos de devoción, propaganda política, realismo trivial (*kitsch*), estética publicitaria y de productos, y el «arte de los enfermos mentales» (Documenta 1972). Entre los artistas que asistieron, por mencionar los más cercanos a la propuesta conceptual y performática de Eielson, figuran Daniel Buren, Lawrence Wiener, La Monte Young, Yoko Ono, Joseph Beuys, entre otros<sup>46</sup>. Este último, incluso, a juicio del mismo Eielson (Eielson y Canfield 1995: 41; Nosari 2010: 377), habría invitado a algunos estudiantes y a los asistentes a su sala a participar de la acción en el contexto de su propia participación de la Documenta V, en la cual Beuys había instalado la «Oficina de la Organización para la Democracia Directa por Referéndum Libre», un espacio de discusión con el público donde expone sus ideas sobre la democracia y el concepto ampliado del arte mediante conversaciones performáticas a lo largo de cien días.

Algo del espíritu de este tipo de acciones es invocado a su modo en el *Concierto de la paz*. En esta acción, se distribuía entre los participantes una serie de hojas papel con la siguiente

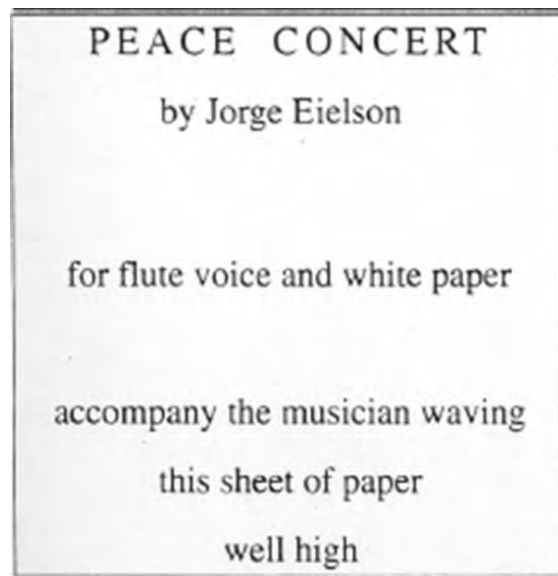
---

<sup>46</sup> En el cuarto capítulo, se establecerán los vínculos entre Eielson y muchos de los artistas aquí mencionados.

inscripción impresa en cinco idiomas (italiano, español, inglés, alemán y francés): «Concierto de la paz / Por Jorge Eielson / para flauta voz y papel blanco / acompañe a los músicos agitando esta hoja de papel / bien alto». El soporte, otrora quieto e inerte del papel, se transformaba en un instrumento musical activo producto del sonido que emitiría su agitación en el viento. Pero esa activación era aplicable también a un nivel visual y performático, ya que este papel era alzado por manos anónimas fundidas entre la muchedumbre, que cobraban formas ondulantes desde lo alto, desapareciendo y volviendo a aparecer, en una suerte de ritual público que culminaba en un frenesí de papeles rotos, convertidos en confeti y arrojados al aire en medio de la euforia general (Eielson y Canfield 1995: 41).

¿Qué papel cumple el papel aquí?

La principal diferencia respecto de *Papel* (1960) tiene que ver no tanto con la manipulación de una materialidad específica, sino con el espacio social en el que tal materialidad circula y, a la vez, activa una lógica de consumo radicalmente distinta de la anterior. Es decir, lo interesante aquí es que el autoanálisis del papel antes confinado al formato editorial-escritural (lo que favorecía su recepción privada, como vimos con Ong) abandona tal terreno para reacondicionarse en un contexto abierto al flujo de lo público. Así, el espacio urbano le ofrece a Eielson la posibilidad de probar nuevos lenguajes que presuponen una escala espacial más grande y un plan de comunicación más complejo. En ese sentido, observemos tres niveles de identidad con los que tal materialidad interactúa aquí: vamos a sostener que el papel opera como una invitación-volante, como un manual de instrucciones y como un instrumento musical.



J.E. Eielson, *Concierto de la paz para flauta, voz y papel blanco*, 1972, Invitación, instrucción e instrumento

En el primer caso, el papel funciona como un medio a través del cual el participante podría acceder a ser, a la vez, espectador y parte integrante de la acción artística de Eielson. En tanto *medio*, la cualidad artística no radica en el papel mismo, sino en la acción a la que uno se conduce a través del consumo de información impresa sobre el papel. La estrategia de distribución supone, por otro lado, que el artista atienda a la especificidad del espacio donde va a llevarse a cabo la acción, pero también a un público con el que se interactúa individualmente, si se toma en cuenta la práctica del «volanteo» o la difusión de «boca en boca» que realizó Eielson junto a algunos estudiantes que participaron en la *performance*. El poeta abandona la intimidad de su púlpito y se involucra directamente en un área que va más allá de la producción artística escritural: es ahora también un agente que viabiliza la realización de su propia obra y, por ende, sabe hacerse cargo de los flujos por donde habría de circular su invitación.

En el segundo caso, el papel opera como un manual de instrucciones muy parecido al modo propuesto en su poemario *4 estaciones*, analizado líneas antes. Diferenciar entre uno y otro pasa por distinguir las condiciones específicas de recepción que contemplan ambas piezas. En el poemario, la instrucción se dirige a un lector abstracto y, por ende, la realización de las instrucciones que allí aparecen se mantiene en un plano potencial. La cualidad artística radica en la relación intelectual o imaginativa que el consumidor mantiene con el texto, no en la acción física eventualmente derivada de él. En el *Concierto*, en cambio, la instrucción se dirige a un lector que es concretizado en el momento en que asume la exigencia de realizar la acción que se le indica, involucrándose corporal y cinéticamente.

En el tercer caso, el papel se convierte en un instrumento musical. Si en los dos primeros casos el papel se ejercía, a juzgar por el contenido del texto, en su condición de *medio* y por tanto invitaba a trascender la esfera de la escritura para realizar una acción concreta, en este tercer caso el papel integra el lugar de la finalidad a la que apuntaba su ser medio. En otras palabras, el papel, en su condición textual, indica que habría que activar su propia materialidad en otro plano, ya no textual, sino objetual. Pero en su efectiva agitación sobre el viento, el papel se disuelve en el efecto sonoro que produce o en una visualidad intermitente en la que «aparece y desaparece» constantemente. Conforman, así, un espectáculo que se despliega en el tiempo y, por tanto, se afirma también en un plano no-objetual, dada su condición efímera.

Finalmente, desde la distancia histórica a través de la cual juzgamos la acción, la triple identidad del papel que operaba en el contexto mismo de su realización se diluye para redefinirse en el concepto más genérico de *documento*<sup>47</sup>. A través de este vestigio de lo que alguna vez fue una

---

<sup>47</sup> No se cuenta con documento fotográfico de la acción. Hay, sin embargo, registro fotográfico de una *performance* parecida llamada «Evento poético urbano» (1995). Véanse Rebaza 2010: 385 y Rebaza 2013: 224.

invitación-volante, un manual de instrucción y un instrumento musical, accedemos a la memoria de un *evento* cuyo sentido, si bien activado en el instante de su realización, se prolonga ahora y adquiere espesura histórica al hacerse parte de un entramado textual-visual y performático que en las próximas líneas habremos de desempacar.

#### **2.4. Un evento imposible. El caso de las *Esculturas subterráneas***

En un poema incluido en *Reinos* (1944) titulado «Librería enterrada», Eielson se preguntaba: «¿Qué libros son estos, Señor, en nuestro abismo, cuyas hojas estrelladas pasan por el cielo y nos alumbran?» (2004: 93). Prolongando las reflexiones recién planteadas a propósito del *Concierto de la paz*, uno podría jugar a establecer un contrapunto con este verso y recobrar la imagen de las hojas agitadas al viento desde una dimensión bastante más prosaica que la convocada en el verso. Pero, en este poema, la materialidad del papel desaparece para ser transfigurada en dos órdenes que evocan un horizonte de invisibilidad: el libro en «nuestro abismo» y sus hojas cuyas palabras escritas se confunden con estrellas y constelan sobre el cielo, alumbrándonos. Cielo y abismo confluyen en la imagen tanto de una librería enterrada como de un *Concierto de la paz* con hojas confundidas entre las estrellas.

Más de dos décadas después, ambas imágenes vuelven a confluir en la utopía de un proyecto titulado *Esculturas subterráneas* o *Esculturas para leer*, títulos que convocan, al mismo tiempo, la mundanidad visible del papel y una gravitación hacia el subsuelo invisible. De hecho, Eielson establece una lógica de continuidad entre *Esculturas subterráneas* y «Librería enterrada» en una carta no fechada escrita a Juan Acha, pero que, presumimos, se ubicaría entre 1966 y 1969, lapso en el que se elaboró el proyecto: «En París te hablé de unas esculturas enterradas en las que estaba trabajando (hace 20 años escribí un poema de título "Librería enterrada"). Te dije que

ellas habían sido "enterradas" en varios lugares durante mis últimos viajes y que no me quedaban sino unos documentos escritos como única prueba de las mismas» (MUAC 2017: 74).

El proyecto incluía una serie de esculturas dispuestas a ser sepultadas, según este documento, en Lima, París, Nueva York, Roma, Cerdeña, Amberes y Eningen (cerca de Stuttgart). A estas se les añadiría una última escultura con un «espacio reservado en la luna» a la que llamaría *Tensión lunar o Escultura escrita*<sup>48</sup>. En el marco del proyecto Apolo 11, Eielson envía una misiva a la NASA y a la institución espacial de la URSS donde les propone el emplazamiento en la luna del «primer objeto de arte extraterrestre»: “una estructura plástica muy ligera, quizá de naturaleza temporal” (Traducción mía).<sup>49</sup>

Finalmente, solo la NASA responde. El director del programa Apolo, Sam C. Phillips, expone al artista las limitaciones de la nave que volvían irrealizable el envío del objeto dentro del programa,

---

<sup>48</sup>La inclusión de *Tensión lunar* en el conjunto del proyecto *Esculturas subterráneas* fue anticipada por Rebaza antes de hacer pública la referida carta, en un correo electrónico dirigido a quien escribe el día 11 de marzo del 2017. Cito el párrafo en cuestión: “El trabajo de Jorge es muy fluido y uno nunca puede estar seguro de qué ocurre entre lo que concibió, negoció, hizo o relató luego. Por suerte, estos documentos no chocan con lo que hasta ahora he deducido de lo consultado. Yo, personalmente, consideraría una escultura de estas aquella propuesta a la NASA. No es parte de toda la preparación a la que se refiere en los documentos; pero, el hecho de publicar la carta a la NASA en la que describe y “actualiza” el proyecto, en cuanto lo hace “acto” (una práctica de los conceptualistas) y el que este sea, en principio, y Jorge no podía no saberlo, irrealizable, lo pone en línea con los otros. No podía ser subterránea en cuanto no se trata de la tierra, y por ello debía ser puesta en la superficie, que es la imagen a la que accedemos.”

<sup>49</sup> Sharon Lerner ha destacado un pasaje de la carta en la que “Eielson sugiere la posibilidad de estudiar la propuesta de la mano de algún técnico y, consecuentemente, menciona su pertenencia a Experiments in Art and Technology (E.A.T), asociación que proveía una plataforma de colaboración entre artista e ingenieros para el desarrollo de sus proyectos. Es muy probable que Eielson haya tomado contacto con la gente del E.A.T. en 1967, el año de la formación de esta red de artistas y científicos, y al mismo tiempo, año de su estadía en Nueva York con motivo de su participación en la exhibición de arte latinoamericano en el MOMA. El que Eielson haya mantenido contacto con artistas asociados a E.A.T, como John Cage, confirmaría esta relación.” (2018: 47). El dato destacado por Lerner podría ponernos en la situación de considerar a esta escultura fuera del campo utópico [irrealizable] en el que se encuentran las demás esculturas. Sin embargo, un dato a favor de resguardar aún el carácter irrealizable de la pieza es su título alterno: “Escultura escrita” (Urco y Cisneros Cox 2010: 306), lo que sugiere una obra documental, hecha en base a descripciones o instrucciones de ejecución, como sucede en los otros casos. En esa línea, no me parece imposible que la referencia a E.A.T en la carta, aún cuando sea verdad su pertenencia a tal asociación, apunte a hacer más sofisticada y verosímil la “broma conceptual” que posiblemente le juega a la NASA.

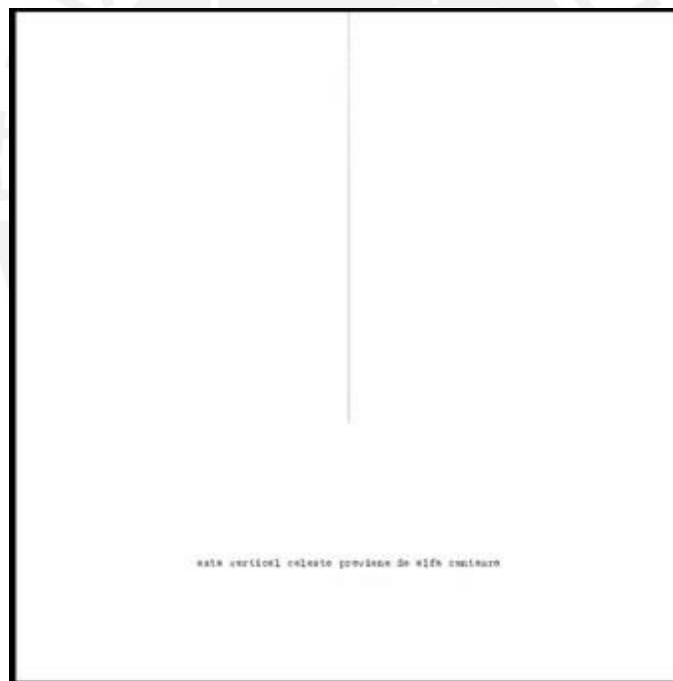


que contemplaba doce vuelos ya perfectamente previstos. Aunque la carta no lo señala, Eielson le comenta a Acha que la NASA propone postergar la fecha del envío, el que se hará efectivo «apenas la tecnología espacial le permita colocar algo que no sea útil ni científico en nuestro satélite» (MUAC 2017: 14)<sup>50</sup>. Del subsuelo al cielo, una vertical ascendente opera en el imaginario de este conjunto de piezas. En el reverso de lo que se imagina, aparece un documento que interfiere la escena y hace que el sueño encalle en la mundanidad de un papel, pues, en efecto, nada se consume sino en el no-lugar de la escritura. Un movimiento conceptualmente análogo ocurre con una pieza incluida en la colección *Canto visible* (1960). Se trata de una página en blanco sobre la que desciende una línea desde su borde superior. Abajo aparece una inscripción que dice: «Esta vertical celeste proviene de Alfa de Centauro». El enunciado desmaterializa imaginariamente la línea jugando a suponer que esta proviene desde las estrellas. Pero el rectángulo de la página impugna esa ilusión y materializa la huella de lo imaginario en una simple línea de tinta líquida posada sobre el papel. Del mismo modo, el enunciado que proyecta la utopía lunar apunta a un escenario onírico cuyo único lugar existente es aquel que lo impugna y lo hace aterrizar sobre un banal papel escrito.

---

<sup>50</sup> Tiempo después, propondría la diseminación de sus cenizas en la superficie de la luna, con lo cual construye una metáfora alrededor de la cual el satélite de la tierra habría sido desde siempre un cementerio ideal para los poetas.

Constatando que se tratan de proyectos utópicos cuya realización es imposible fuera del espacio que los enuncia —el papel—, nos vemos exigidos a aproximarnos a estas *ES* desde tales materialidades. Por ello, a contrapelo de lo que manifiesta Eielson, según el cual «en las *Esculturas subterráneas* (que también llamo "esculturas para leer") la escritura me servía nada más que como documento. La publicación de eso no me sirve para nada» (González Vigil 2010: 152), a mí sí me interesa, para efectos de esta investigación, el documento escrito y el devenir de sus respectivas publicaciones ya que, como sucede con la *performance* o los eventos, la documentación es el gatillo que activa la memoria de un instante por otra parte irrepresentable en tanto constituye una acción cuya condición ontológica es en sí misma la de su desaparición o la de su no-aparición.



Eielson, *Sin título*, 1960. Incluido en: *Canto visible* (1960)

La documentación prolonga la acción en una serie de mediaciones que conforman un entramado institucional de distribución y consumo, lo que posibilita finalmente su historización y, por ende, su legitimación como práctica artística. La mediación referida en este caso es la de una superficie

escrita que habremos de analizar en las siguientes líneas, señalando su organización interna pero también el modo en que se disponen curatorialmente en el contexto en el que se exhiben.

De las nueve esculturas recién mencionadas, solo cinco cuentan, hasta el día de hoy, con su correspondiente documentación escrita:

- *Escultura de mármol con fuego interno*, monte Palatino, Roma, 13 de abril de 1966
- *Escultura intermitente en neón y papel impreso*, Times Square, Nueva York, 10 de mayo de 1967
- *Escultura luminosa*, cruce entre la rue Saint-Jacques y la rue des Écoles, París, 29 de mayo de 1968
- *Escultura horripilante*, plaza de Armas, Lima, 20 de junio de 1967
- *Escultura con voz comprimida*, Eningen weide, Stuttgart, 7 de octubre de 1968

Las otras cuatro quedan aún inéditas y se carece de evidencias sólidas que demuestren que efectivamente fueron escritas.

La presentación documental de las *ES* consiste en cinco textos serigrafiados sobre papel rodoid traslúcido (también llamado «plexiglás»<sup>51</sup> por el artista). Cada pliego contendría la descripción de las *Esculturas*, los materiales utilizados y las características relacionadas directamente con los lugares que habían sido escogidos para el enterramiento. El texto iría escrito en el idioma del país elegido para la inhumación y con color de letra distinto asociado a algún tipo de

---

<sup>51</sup> Este material también es referido en algunos pasajes de *El cuerpo de Giulia*-no (1971). En varios de ellos, el material aparece asociado a contextos tecnológicos o a alucinaciones futuristas: “Esa será la ley. La nueva ley del futuro. Recibirán tu sangre en un bocal de plexiglás y ya no serás peruana ni chuncha ni chuncha ni nada” (Eielson 2018: 48); “¡Viva la televisión y el cine! ¡Rascacielos de plexiglás... luna de nylon!” (Eielson 2018: 102)

remembranza relativa a sus vivencias en tales ciudades: Roma, verde; París, rojo, Eningen, azul; Nueva York, amarillo; y Lima, previsiblemente gris.

Además, a los textos se les habría suprimido puntos y comas que establezcan ritmos de lectura. En su lugar, se observa un espaciamiento particularmente acentuado, aunque no deja de ser sutil. Los signos que delimitan las frases y establecen una jerarquía sintáctica a las proposiciones están antes subordinados a un criterio plástico-espacial que a uno retórico-lingüístico, lo que guarda similitudes conceptuales con ciertos ejercicios de poesía visual de inicios de la década, abordados en las primeras líneas de este capítulo.



J.E. Eielson, Escultura horripilante, 1967, serigrafía sobre papel rodoid, sin medidas disponibles. Archivo personal de Emilio Tarazona.

Estos documentos fueron exhibidos al año siguiente en el que se habría llevado a cabo la última inhumación realizada en Eningen, Stuttgart, en 1968. Fueron dos exhibiciones que, a finales de 1969, albergaron el proyecto de las ES. La última se inauguró el 16 de diciembre en la galería Sonnabend de París y la primera, en la Kunsthalle de Berna en la muestra *Pläne und Projekte als Kunst* («Planes y proyectos como arte») entre el 8 de noviembre y el 7 de diciembre de ese año. Meses antes, del 22 de marzo al 27 de abril de 1969, se había realizado en ese mismo espacio la emblemática *Live in your head. When attitudes become form. Works, concepts,*

*processes, situations, information*, comisionada por el suizo Harald Szeemann. Fue en ese contexto que Eielson conoció a Szeemann, experiencia que sería de vital importancia para el artista, ya que, gracias a un intermitente intercambio epistolar que mantuvieron a propósito de sus *ES* (Eielson 2010b: 431)<sup>52</sup>, el crítico suizo se mostraría interesado en su obra y lo invitaría, tres años después, a participar con una *performance* en la Documenta V de Kassel (1972), evento en el que Eielson presentaría el *Concierto de la la paz*, comentado líneas atrás.<sup>53</sup>

*Plans and projects as art* sería así una suerte de eco o secuela histórica del radical impacto que habría ocasionado *When Attitudes Become Form (Works, Concepts, Processes, Situations, Information)*<sup>54</sup>. Esta exposición, conformada por 69 artistas americanos y europeos, constituyó un hito fundante en la historia del arte contemporáneo. A la par que introdujo criterios de legitimación artística desligados de la visualidad pura, de la habilidad manual y de la idea de que toda actividad artística debe concluir en la producción de un objeto acabado, premisas fundantes del modernismo greenbergiano, revolucionó los modos de entender el formato de la exposición y el papel del comisario. El criterio unificador de la exposición, propuesto por Szeemann, era entonces menos estilístico que aquel referido a la primacía del proceso y de la actividad. Lo importante era el acto producido por una *actitud* y no el objeto hecho para ser consumido por el

---

<sup>52</sup> Un reciente ensayo de Sharon Lerner, incluido en el catálogo de la muestra en homenaje a Eielson que organizó el MALI en el 2017, arroja más luces sobre la importancia de esta relación y su posible influencia en el giro hacia las performances coreografiadas para un público que Eielson iniciaría en 1972. (Lerner 2018: 47-52). En ese mismo ensayo, Lerner refiere a un proyecto inédito conservado en el archivo de Szeemann, que entraría en la línea de los proyectos no realizados a los que hemos atendido en esta investigación. Se trata de una postulación de Eielson a la Beca Guggenheim de en Artes Visuales (1975-1976) en la que se detalla un proyecto fílmico experimental de corte etnológico que supondría una estancia de tres a cuatro meses en una comunidad de tejedores en los Andes peruanos. Finalmente, la beca no le sería otorgada a Eielson, como sí ocurriría años después, en 1978, pero en la categoría de Literatura. (Lerner 2018: 53-54). Queda pendiente para futuras investigaciones observar a detalle la inserción de este trabajo en el conjunto de obras proyectuales aquí analizadas.

<sup>53</sup> Como ha señalado Lerner, “Lamentablemente la intervención de Eielson no fue recogida en el catálogo de la exhibición, pero queda testimonio de ella a partir de una carta enviada por Eielson a Szeemann en 1972 agradeciéndole la inclusión” (2018: 50). Véase la referida carta en: (Lerner 2018: 52).

<sup>54</sup> Para ese entonces, Szeemann ya había abandonado la dirección de la Kunsthalle de Berna y había sido reemplazado en abril de 1969 por Zdenek Felix, entonces asistente en la Kunsthalle de Núremberg.

mercado. Se incorporaron al vigor creativo de la época prácticas no-objetuales, como el arte conceptual, el minimalismo, el *land art*, el arte-proceso y obras de arte transgénicas. Para G. Müller:

La ideología subyacente en «When Attitudes Become Form» buscaba la unión de todas aquellas voces que levantaban sus gritos contra las concepciones tradicionales de museos, galerías y obras de arte. Era así como se podían encontrar artistas que realizaban su trabajo no importa dónde ni con qué, en periódicos, sobre los muros de las ciudades, en la arena, en la nieve, trabajos que algunas veces eran intransportables, otras, perecederos, invendibles, algunos invisibles y únicamente conocidos por reportajes fotográficos. Con este nuevo movimiento, proclamaba G. Müller, el arte, por fin, se había podido liberar de todas sus ataduras (Szeemann 1967).

Volviendo a *Plans and projects as art*, el comisario Zdenek Felix establece una continuidad conceptual con *When attitudes become form* en su texto de presentación al señalar lo siguiente: «En esta exhibición, no sólo fueron representadas las obras realizadas, sino (a través de la documentación) también las obras no realizadas o no realizables. Para toda una línea de artistas fue más importante imprimir sus ideas escritas como objetos producidos» (Felix 1969).

De hecho, la pieza de Eielson era una de esas obras «no realizables» a la que Felix refiere implícitamente; en ese sentido, su compromiso con el proceso de ideación, materializado escrituralmente, era un rasgo que mantenía perfecta consonancia con las premisas conceptuales de *When attitudes become form*.<sup>55</sup> Ello se refuerza con el testimonio que da Eielson en una carta escrita a Acha contemporánea al proyecto de las *ES*: «Y he aquí finalmente la verdadera "materia" nueva: la actitud. No hay computer, ni laser, mármol o montones de paja y de fango (arte pobre) que se sostengan, si no transmiten —a pesar de su propia materia— una actitud de profunda revuelta y negación de la sociedad actual» (MUAC 2017: 74). Precisamente, la actitud que convoca Eielson deviene utopía irrealizable puesta en circulación a través de un papel que la enuncia. He allí su actitud *devenida forma* (*become form*).

---

<sup>55</sup> De hecho, la muestra sería originalmente concebida por Szeemann bajo el título *Arte sin obras de arte*, pero finalmente ejecutada por Felix. (Lerner 2018: 47).

Hay, sin embargo, un rasgo que caracteriza la participación de Eielson en esta exposición, que lo sitúa en un lugar bastante poco habitual respecto de la usual transacción entre el comisario y el artista en esta clase de eventos.

En una carta fechada el 20 de octubre de 1969, dirigida al comisario Zdenek Felix, Eielson escribe: «Gran admirador del trabajo realizado por su Museo, y sabiendo perfectamente que este no es el procedimiento al uso en las instituciones de este tipo, me permito enviarle aquí incluido uno de mis proyectos en proceso, así como mi currículum para el caso (muy probable) de que no tenga usted noticias de mi trabajo» (Eielson 1969b).

Por esas épocas, Eielson había tenido ciertas experiencias exitosas en la escena artística internacional. En 1964, se presentó en la Bienal de Venecia, donde exhibió dos de sus *Quipus*, al lado de otros artistas peruanos como Joaquín Roca Rey, Alberto Dávila, Fernando de Szyszlo, Jorge Piqueras y Emilio Rodríguez Larraín. Estas piezas serían luego adquiridas por el Museo de Arte de Nueva York y la colección Rockefeller. La primera de ellas sería, además, expuesta en la muestra *Nuevas adquisiciones* del MOMA en 1965, y pasaría posteriormente a formar parte de la exhibición permanente del museo. En su viaje a Nueva York, en 1967, donde frecuentó el ambiente del Chelsea Hotel y conoció a artistas del *pop art* y del incipiente arte conceptual, habría participado, además, en la muestra *Modern painting in Latin America*, Museum of Modern Art, Nueva York. A ello habría que añadirle participaciones importantes en la escena artística parisina, como su exposición en el Salon des Comparaisons (1967-1969) y en el Salon de Mai (1969).

A pesar de tales experiencias, Eielson era fundamentalmente un artista marginal en el contexto del gran arte internacional, que por esas épocas anunciaba su expansión globalizadora y sus correspondientes mecanismos de exclusión de identidades artísticas no pertenecientes al centro europeo-norteamericano. Fueron principalmente sus *Nudos* o *Quipus* lo que le había permitido

al peruano tener cierta presencia en el mercado del arte global. De hecho, era lo que más se le demandaba y, en tal sentido, lo que le permitía subsistir económicamente en ese sistema. Sin embargo, sus propuestas no-objetuales, declaradamente menos comerciales que los anteriores, corrían menos suerte en ese contexto. Recordemos que, por esos años, el progresivo proceso de desmaterialización del arte empezaba a calar en la escena internacional a través del terreno ganado del arte conceptual en EEUU y Europa. Muchas de las prácticas no-objetuales de Eielson estarían así destinadas a ganarse un lugar en un universo ya dominado por artistas del *mainstream*, sin duda más reconocidos globalmente.

Un caso paradigmático en ese sentido fue el del artista Bob Wilson (1941). En entrevista con Martha Canfield (1996) y con Roland Forgues (1985), Eielson manifiesta su desazón respecto del hecho de que este artista estadounidense, reconocido fundamentalmente por su trabajo dramático y performático, haya podido no solo hacer viable sino mundialmente reconocida su obra *The civil wars: a tree is best measured when it is down*, diseñada durante los 80 para ser la pieza central de los Juegos Olímpicos de Los Ángeles en 1984. Se trataba de una ópera multimedia, diseñada en cinco actos, que toma como excusa la guerra civil estadounidense para elaborar una reflexión sobre la lucha humana por la vida a través de la historia. La obra destacaba, además, por poner en escena la idea de un proceso de trabajo y una exhibición simultánea a escala mundial. Sus diferentes secciones debían ser compuestas y ejecutadas al mismo tiempo en Holanda, República Federal de Alemania, Francia, Italia, Japón y EEUU. Lo que le irritaba a Eielson era que esta idea de simultaneidad había sido propuesta por él muchos años antes en trabajos como las *Esculturas subterráneas* o en su proyecto denominado *Concierto urbi et orbi* (1972), sin el debido apoyo técnico y promocional en el contexto internacional, como sí lo tuvo Bob Wilson, «junto con una montaña de dólares y el aplauso de todos los norteamericanos» (Forgues 2010a: 235). «Yo que creo ser el inventor de este tipo de piezas no obtuve sino la sonrisa irónica de algún compatriota y ni el más mínimo apoyo a mi



iniciativa cuando quise inaugurar una de mis esculturas en la plaza de Armas de Lima» (Forgues 2010a: 235). Eielson consideraba la obra de Wilson como una apropiación ilegítima de su idea y deducía de ello «el peso político y económico que exige el sistema de arte en los países occidentales, con grave desventaja para los artistas provenientes de los países más débiles» (Canfield 2002b: 51).

Eielson era entonces consciente de su poco reconocimiento en las grandes ligas del arte internacional, particularmente europeo. Ello es evidente en su carta a Felix al suponer que su trayectoria sería seguramente desconocida por este y al manifestar que «a pesar del prestigio que me rodea en el medio del avant-garde de América Latina y también recientemente en el de New-York, no he tenido todavía el tiempo para entrar en contacto con las personalidades del mundo artístico europeo» (1969b). Es particularmente notable, en ese sentido, no tanto que Eielson haya enviado la propuesta de incluir su propia obra en una exposición colectiva cuyo criterio curatorial estaba en principio restringido a los artistas del *mainstream* europeo-norteamericano, sino que haya recibido una respuesta favorable a tal solicitud, como se consigna en la respuesta de Zdenek Felix el 24 de octubre del mismo año<sup>56</sup>.

Ahora bien, en esa misma correspondencia, se observa que la propuesta original de Eielson concebía el formato de exhibición como una parte fundamental del proyecto. En el documento adjunto a la carta, Eielson describe su pieza del siguiente modo:

---

<sup>56</sup> La siguiente reflexión de Boris Groys se hace pertinente aquí: «En otros tiempos, la tradicional división del trabajo dentro del sistema del arte era clara. Las obras de arte iban a ser producidas por artistas, y luego seleccionadas y exhibidas por los curadores. Pero, al menos desde Duchamp, esta división del trabajo se ha derrumbado. Hoy en día, ya no hay ninguna diferencia "ontológica" entre hacer arte y mostrar arte. En el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar las cosas como arte. Entonces surge la pregunta: ¿es posible?, y, en caso afirmativo, ¿cómo es posible diferenciar entre el papel del artista y el del curador cuando no hay diferencia entre la producción y la exhibición del arte?» (2013: 2).

Las «esculturas» serán impresas en serigrafía sobre placas de plexiglás y el conjunto formará una suerte de libro transparente absolutamente ilegible. Sin embargo, el objeto podrá ser colgado en la pared, por ejemplo, y fácilmente leído hojeando las placas de plexiglás. Cada «escultura» ha sido redactada en la lengua del país donde se encuentra. Las esculturas serán «inauguradas» simultáneamente en 9 lugares diferentes el mismo día de la inauguración de la exposición que tendrá lugar próximamente en una galería de París (Eielson 1969b).

La simultaneidad propuesta por Eielson tiene aquí una dimensión doble respecto de sus condiciones de consumo: una *simultaneidad ritualista planetaria* y una *simultaneidad material-profana local*. La primera es referida a la inauguración paralela de las *ES* a las 0:00 h en la galería Sonnabend de París, donde él se encontraba, y en las otras ciudades del mundo elegidas. La intención era generar una experiencia de comunión universal, a través de las nuevas tecnologías de la comunicación, para superar distancias físicas y barreras idiomáticas en una suerte de torre de babel contemporánea. La referencia al plano subterráneo, en ese sentido, no sería gratuita. Descender nominal y simbólicamente a un espacio que se supone previo al de la demarcación política territorial sería una vía de ingreso a un orden inmaterial que trasciende al de los individuos para revelarlos hermanados en una globalidad cósmica. Esa fue, precisamente, su sensación al ser testigo de la llegada de la misión de Apolo 11 a la luna, como le recuerda a Acha. Tal experiencia sería determinante para darle vida al concepto inaugural de las *ES*:

Aquella noche (en Europa era casi el alba), la emoción más profunda me nació no de la conquista misma de la Luna, sino de la extraordinaria comunión que se realizaba en la tierra, donde tantísimos millones de personas temblaban por la suerte de tres de sus semejantes. En esos momentos —sea dicha la verdad— ya no eran americanos, rusos, chinos o lo que fueran, sino simplemente hombres. Dentro de límites mucho más modestos, aunque paralelos, lo que pretendo es lo mismo. Es decir, la participación de un gran número de personas ante un evento simultáneo, en este caso de naturaleza puramente imaginaria (MUAC 2017: 75).

La segunda dimensión apunta al modo en que se organizan e interactúan las distintas hojas de rodoid que contenían la descripción de las esculturas dispuestas a inhumar. Recordemos que todas las hojas con las diferentes lenguas y colores superpuestos formarían una suerte de libro-objeto ilegible, con el cual, según declara Eielson a Martha Canfield, «se hizo una edición, por cierto muy reducida» (2002b: 54). Además, como explicaba el autor al comisario Felix (1969c),

las hojas también podrían ser colocadas en la pared para ser leídas sin dificultad por los visitantes. La *performance* planetaria ha devenido instalación local y la simultaneidad refiere ahora a la superposición material de las hojas: la pluralidad de los pueblos finalmente anudados en el formato libro. Al respecto, Tarazona ha notado lo siguiente:

A diferencia de poemarios como *Papel* (1960), en los cuales el texto hace prioritariamente visible la hoja que lo sostiene, en cada una de sus «Esculturas subterráneas», la hoja de rodoid, atenuada por su transparencia, coloca en primer plano a las palabras como único soporte visible de la escultura. De esta manera, ambos —poemas transfigurados en objetos y objetos transfigurados en poemas— construyen un espacio de tránsito, un puente tendido sobre la fisura latente entre experiencias lingüísticas y visuales extremas» (2004: 109).

Esa fisura entre experiencias lingüísticas y visuales se observa también en la decisión curatorial que ofrece la posibilidad de desdoblar la pieza para que esta aparezca «colgada en la pared» como si de un *cuadro escrito* se tratara. A este tipo de procedimientos se refiere también el artista cuando nos dice, como anotábamos anteriormente, que sus instalaciones son en cierta forma poemas visuales: «Todas mis instalaciones son visualizaciones de textos, tienen una matriz verbal» (Urco y Cisneros Cox 2010: 319). Ello es evidente si se juzga el formato expositivo de las *ES*. Lo interesante está en constatar que opera aquí una trasposición del lenguaje visual y escrito en cuanto a los soportes que terminan por acoger a ambos. Cuando los textos se organizan en forma de libro-objeto, terminan por ser paradójicamente ilegibles, con lo cual destaca su plasticidad objetual y derivan en una suerte de instalación. Cuando, en cambio, estos se ofrecen «colgados en la pared», cada pliego se muestra individualmente y la volumetría adquirida, producto de la superposición de estos textos, cede para entrar al terreno de la legibilidad: no solo esculturas sino también *cuadros para leer*.

No debe sorprender entonces que esta mutua contaminación de lo visual con lo textual aparezca no solo en la misma escritura que, recordemos, prescinde de los signos de puntuación para usar en su lugar sutiles espacios en blanco cuando el ritmo de lectura así lo requiera, sino que incluso la invitación a lo que parece ser una suerte de agasajo previo a la inauguración en la Son nabend, esté diseñada con recursos propios de la poesía visual.



Invitación para lo que se supone es un evento previo a la inauguración de las *Escultura luminosa* de París a realizarse en la galería Son nabend, 16 de diciembre de 1969. Archivo: Centro de Estudios Jorge Eielson

En una suerte de poema visual con forma de triángulo invertido aparece la dirección de la casa donde ocurriría tal reunión, el teléfono, un monto económico que serviría de contribución a los gastos o costos del evento, una mención a ciertas acciones que anticiparían la inauguración de las *E.S* y los apellidos de los artistas participantes. Destacan algunos nombres reconocibles,

todos con trabajos de algún modo cercanos a la propuesta artística de Eielson en los 60s: Jean Degottex (1918-1988)<sup>57</sup>, Jean Dupuy (1925),<sup>58</sup> Guy de Rougemont (1935)<sup>59</sup>, Jean Toche (1932)<sup>60</sup>. No sería además extraño que la sede parisina de la galería Sonnabend acoja el proyecto de Eielson. En efecto, desde su apertura en 1962, la galería había constituido un papel decisivo en dar a conocer el arte americano de los 60 en Europa, con énfasis particular en el arte pop americano. Tras la inauguración en 1979 de la sede en Nueva York (en Madison Avenue) y en 1971 en el SOHO (420 West Broadway), la galería fue también fundamental para hacer conocidas las tendencias del arte europeo de los 70 en Estados Unidos, con énfasis en el arte conceptual europeo y Arte Povera, corrientes cercanas a la propuesta de Eielson por esos años. De hecho, sus viajes realizados entre 1965 y 1969, lapso de tiempo que elocuentemente condensa el mayor flujo migratorio de Eielson entre Europa, Estados Unidos y Latinoamérica, irían construyendo una marca particularmente cosmopolita en su obra, sin que ello excluya la constante referencia al suelo peruano, incluso en sus piezas más formalmente conceptuales en apariencia cercanas a un estilo internacionalista, como se observa en la decisión de “enterrar” su *Escultura horripilante* en la plaza de armas de Lima en 1967.

Ahora bien, recordemos que el ritual inaugural de la Sonnabend se llevaría a cabo en simultáneo en las otras ciudades destinadas para la exhumación. En esta investigación, hemos podido tener acceso al programa de mano de la inauguración en Alemania, que, según este documento, no

---

<sup>57</sup> Jean Degottex es un pintor vinculado a la abstracción lírica de la década del 50 y 60, quien luego tendría una participación activa en el diseño de algunos carteles que acompañarían el movimiento de mayo del 68.

<sup>58</sup> Jean Dupuy es uno de los artistas pioneros en los trabajos que combinan arte y tecnología. Su obra transitaría entre el arte conceptual, la performance, pintura, instalaciones, esculturas y video arte. Vinculado además en los 70, como comisario, a acciones relacionados con artistas de Fluxus y el neodada de la escena de Nueva York.

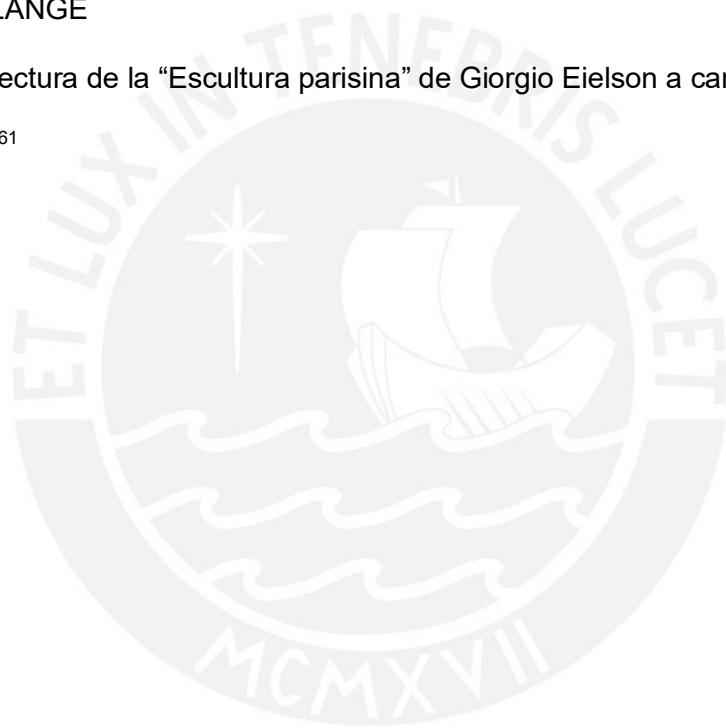
<sup>59</sup> Guy de Rougemont es un pintor y escultor francés cuyos trabajos tratan de difuminar el límite entre géneros artísticos (pintura – escultura). Interviene además en lugares comunes de paso, en plazas y en calles diversas.

<sup>60</sup> Jean Toche es un artista belga. Dirigió junto con Jon Hendricks el "Grupo de Arte de Guerrilla", a principios de los años setenta, organizado arte-acción de ataque y provocando el arte-establecimiento de Nueva York directamente. Arte: acciones, happenings, manifiestos escritos y publicaciones, el arte correo

se llevó a cabo en Eningen, cerca de Stuttgart, cuál era el lugar de enterramiento de la *Escultura con voz comprimida* dedicada a esa ciudad, sino en la Akademie Remscheid integrada en el sector administrativo de Dusseldorf en Renania del norte Westfalia.

En este programa se detalla:

- “10:30 pm: primer análisis estético de la pieza a cargo HUBERT KIRCHGÄSSNER.
  - 10: 45 pm: Lectura del texto/ oída del texto /discusión del texto a cargo del hacedor de DIETRICH LANGE
  - 12:00 am: Lectura de la “Escultura parisina” de Giorgio Eielson a cargo de Fritz Schwegler.”<sup>61</sup>



---

<sup>61</sup> Artista alemán (1935-2014), pintor, dibujante, escultor, escritor y músico. Profesor asociado a la Academia de arte de Dusseldorf. Eielson tuvo más de un contacto con este personaje, quien fue el que propiciara la performance *Paracas Pyramid* en 1974 en el espacio mencionado: “En 1974 lleva a cabo la performance *Paracas Pyramid* en la Kunstakademie de Dusseldorf, por invitación de Fritz Schwegler” (Blas Rivarola 2016: 41)

**Abstract**

BY: HUBERT KIRCHGÄSSNER

(UNTER BESONDERER BERÜCKSICHTIGUNG DES UNTER a) GENANNTEN }

DURCH : TEXTSMACHER DIETRICH LANGE

C) ZWEITE ISTHEFGANALYSE ZUM GEGENSTAND:

DURCH: D E N UNTER A) GENANNTEN

G MORGLO EIELSON (2400) (000)

W I C H T I G E M I T T E I L U N G

PERSONS (IN DER JEWEILS ZUSTÄNDIGEN SPRACHE)

NEW YORK: BY GORDON WASHBURN ( )

NEW YORK: BY GORDON WASHBURN ( / )

LIMA: INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORANEO/PLAZA DE ARABAS

MAIL AND: RE: PAOLA BETTI

---

GETRÄNKES DURCHS A L L E

UND WENN MÖGLICH UNTER ALLGEMEINER ÄSTHETISCHER LIAISON:

DR. AKAKU - KOMITEE INTERGRATION/LANGE/SCHNEGLER DEMOSCHEN AN DER

*Escultura con voz comprimida* (Stuttgart). 1969. Archivo: Centro de Estudios

“Esta lectura-escultura de G! Eielson<sup>62</sup>, compuesta por siete piezas para siete lugares, será al mismo tiempo, al minuto [¿leída?] en los siguientes lugares (en cada caso en la lengua correspondiente)” (1969):

- París: Rue des Écoles (el mismo lugar del entierro)
- New York, Gordon Washburn<sup>63</sup>
- Lima: Instituto de Arte Contemporáneo / Plaza de Armas.
- Milán – Paola Betti
- Roma: Pri De Santis (presidente del Centro Europeo de Desastres Atómicos)

En entrevista con Martha Canfield en 1995, Eielson revela el supuesto éxito del evento inaugural en todas las ciudades pactadas para el enterramiento, salvo en el caso de Lima, cuya inauguración, coordinada para realizarse a las 5 p. m. del 16 de diciembre, no pudo realizarse en el local del IAC, como se tenía pactado (Tarazona 2004: 64, nota):

JE: Todas las personas con las cuales organicé la inauguración simultánea, alejados por la geografía y por el huso horario, participaron con gran entusiasmo en ese evento casi invisible pero cargado de sentido. De todos esos lugares me llegaron llamadas telefónicas y telegramas que me confirmaban el eufórico ritual planetario provocado por las «esculturas».

MC: ¿También Lima, tu ciudad natal, participó en el ritual?

JE: Solo en Lima, naturalmente, no me hicieron caso considerando el asunto un «capricho de poeta». Me dolió mucho y fue una lástima porque la *Escultura horripilante*, colocada en la Plaza de Armas, a mi pasaje por la ciudad, en homenaje a César Moro y a Sebastián Salazar Bondy, fue una de las que más me motivaron, por razones comprensibles (Canfield 2002b: 54).<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Esta aparente errata figura en el documento original, en donde se incurren en una serie de experimentaciones lúdicas y visuales de todo orden, a veces desconcertantes. Por eso, hemos decidido conservar la errata como parte de una apuesta estética específica.

<sup>63</sup> Destacan entre esos nombres Gordon Washburn (1904-1983), quien fuera director del Museo de Arte de Nueva York; Albright-Knox Gallery, Buffalo, Nueva York, 1931-1942; Museo de Arte, Rhode Island School of Design, 1942-1949; director del Departamento de Bellas Artes, Instituto Carnegie, de Pittsburgh, Pennsylvania, 1950-1962; y director, Asia House Gallery, Nueva York, 1961-1974. Muy probablemente Eielson habría tenido contacto con este personaje en su viaje a Nueva York en 1967.

<sup>64</sup> «La *Escultura horripilante* en lengua española, que coloqué personalmente el año anterior en la plaza de Armas de Lima, no fue inaugurada, pues las personas a las que me dirigí la consideraron un nuevo "capricho de poeta", si bien expresado con la benevolencia del caso. No obstante, este trabajo fue mostrado en varios importantes museos de Suiza, Alemania, Francia, Holanda, etc.» (Forgues 2010b: 277). Queda como tarea pendiente para futuras investigaciones rastrear a qué museos específicos se refiere Eielson.



En una carta fechada en diciembre de 1969 (no figura desafortunadamente el día exacto), se revelan más datos al respecto. La solicitud para llevar a cabo el evento fue hecha a Juan Acha, a quien se le pedía entrar en contacto con el poeta Javier Sologuren para poder tener acceso a la pieza. Eielson mantenía una larga amistad con Sologuren y era precisamente a él a quien iba dedicada la *Escultura horripilante*, de manera que no sorprende que el poeta de *Corola parva* (1977) haya hecho de intermediario. En la carta, se especifican, además, las cinco esculturas (o «monumentos») que serían inaugurados ese mismo día: la de Nueva York, Roma, Eningen, París y, por supuesto, la de Lima.

París diciembre 69

Querido Juan,

Te envié la 'escultura' limeña; espero que te llegue a tiempo. La 'inauguración' tendrá lugar aquí el 16 del pte., junto con los 'monumentos' de New York, Roma, Eningen (cerca de Stuttgart) la ocasión es única y no se puede esperar hasta que se realice la impresión en plástico. Esto lo haré apenas tenga el dinero; Ojalá puedas 'inaugurar' en Lima a la hora correspondiente a la medianoche de París (en Lima serán más o menos las 5 de la tarde, si no me equivoco, igual a la hora de N. Y.) Dejo en tus manos lograr lo que puedas.

A Javier Sologuren puedes llamarlo a La Molina, Universidad Agraria. No tengo tiempo para escribirle en este momento. La 'soriée' parisina se anuncia muy movida. Distribuiremos la 'escultura' francesa al movimiento de mayo estampada en más de 100 hojas de plástico escarlata (el 'monumento' es una gigantesca esfera escarlata enterrada entre la rue St. Jaques y la rue des Ecoles).

Un abrazo, y que todo salga bien, con mi gratitud y amistad de siempre,

J.E.

La realización, impecable, como puedes ver, es obra de una excelente amiga del oficio, que trabaja en un taller de artes gráficas. Sin su colaboración el proyecto no habría sido posible.

J.E. Eielson. Correspondencia dirigida  
a Juan Acha, 1969. Extraído de  
Tarazona (2004)

En otra carta escrita a Juan Acha, que se presume contemporánea a la inauguración en 1969, añade, además de las cinco documentadas, Amberes, Cerdeña y «un espacio reservado en la Luna» (MUAC 2017: 75) hipotéticamente ocupado por *Tensión lunar*. Esto haría un total de ocho *ES*. Luego, en el programa del evento realizado en Remscheid, Alemania (lugar donde finalmente se homenajearía a la escultura de Stuttgart) (Akademie Remscheid 1969), con fecha del 13 de diciembre de 1969, ya no son nueve ni ocho, sino siete las ciudades elegidas. El documento, sin

embargo, es impreciso a este respecto, ya que solo se mencionan seis de las siete que anuncian: Roma, Nueva York, Lima, París, Remscheid y Milán, ciudad afectivamente importante para Eielson (viviría allí junto a su compañero Michele Mulas desde finales de los años 70 hasta su muerte en 2006) pero que no se consigna en ningún otro documento como destino subterráneo de sus *ES*.

Por otro lado, como recién señalamos, se cuenta con la carta de Juan Acha que consigna solo cinco esculturas enterradas en sendas ciudades: Nueva York, Roma, París, Eningen (Stuttgart) y Lima. Estas son las únicas que cuentan con documentación que describe con detalle la configuración de las esculturas.

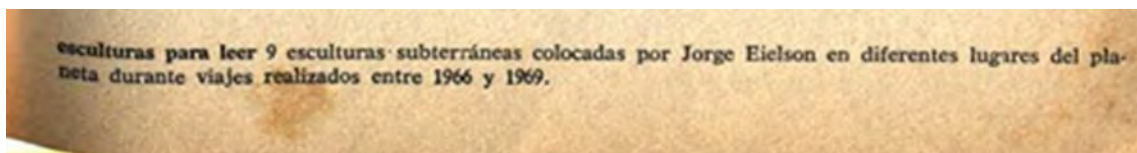
En entrevistas futuras, Eielson habla de seis esculturas, añadiendo Tokio a las recién mencionadas, como figura, por ejemplo, en este diálogo con Roland Forgues: «Realicé 6 esculturas subterráneas en español, francés, italiano, inglés, alemán y japonés, cinco de las cuales fueron colocadas en sus lugares de origen e inauguradas simultáneamente el 16 de diciembre de 1969 a las 12 en punto de la noche en París (lugar en que me encontraba personalmente), Roma, Eningen (Stuttgart), Nueva York y Tokio, teniendo en cuenta las diferencias de huso horario» (Forgues 2010b: 277)<sup>65</sup>.

Tarazona, por su parte, consigna Tokio, además de las cinco documentadas, y añade Bangkok, Cerdeña y Amberes (2004: 64, nota). Las dos últimas aparecen mencionadas en la carta que le envía a Acha en 1969, pero Bangkok no figura en ninguno de los testimonios recogidos en esta

---

<sup>65</sup> En otro testimonio, Eielson confunde la fecha de la inauguración y manifiesta: «Fueron inauguradas, todas simultáneamente, y editadas en París, en esa época, a medianoche del 22 de diciembre de 1969» (Urco y Cisneros Cox 2010: 306).

investigación. Sin contar *Tensión lunar*, la cuantificación de Tarazona correspondería con las nueve esculturas que aparecen mencionadas en la nota al pie de *Creación & Crítica* (nro. 12).



J.E Eielson, *Escultura horripilante* (Detalle-nota al pie),  
1972. En *Creación y Crítica*. Lima, año 12, número 12

A pesar de toda la documentación recabada, existen de hecho inexactitudes en cuanto al total de esculturas contempladas en el proyecto original y a los lugares donde se habría de llevar a cabo el enterramiento y la inauguración del evento. No pretendemos aquí llegar a una conclusión definitiva sobre ello. Un proyecto como este, basado en un soporte eminentemente lingüístico y testimonial dado su carácter no-objetual, no debe ser reactivo a las lagunas y fisuras de la memoria, menos aún si, en muchos casos, solo contamos con las declaraciones escritas del propio autor para esclarecer esas imprecisiones, cuya memoria no es siempre confiable, como hemos observado. Lo más probable es que varias de esas lagunas se deban a reformulaciones constantes del proyecto, debido a dificultades para realizar la inauguración simultánea en distintos puntos del planeta. Sobre la pretensión original de nueve ciudades, se fueron descartando algunas hasta quedar cinco, probablemente. Lo único cierto es que solo poseemos los textos escritos de estas cinco esculturas. Juzgando la obra de Eielson en su conjunto, es preciso añadir que estas cinco esculturas irradiaron más allá de su concepción original, impensable sin sus cualidades materiales y las características simultaneístas del evento que la enmarcaban. El documento que las consigna pierde esta dimensión *eventual* (no-objetual), sale del museo y entra al archivo: circularon en distintas revistas y colecciones antológicas como auténticos poemas en prosa o viñetas imaginativas. La *Escultura horripilante* aparece primero en el número 12 de la revista *Creación & Crítica* en 1972. Las otras esculturas figuran en la última

edición de *Poesía escrita* publicada en Bogotá en 1998, pero son excluidas de la edición de 1976, editada por el INC, la misma institución que le negaría la inauguración de la *Escultura horripilante* en Lima, y de la de 1989 (México DF). Aparece también en la sección «Obra visual» de *Arte poética* de Rebaza (2004) y en la compilación *Nu/do* (2002) de José Ignacio Padilla. No podemos desatender a ese flujo de circulación si queremos juzgar el proyecto en su verdadera dimensión, un proyecto esencialmente inter-medial en sus lógicas de producción, circulación y consumo.

Nos hemos detenido en el proyecto de las *ES* aludiendo a sus motivaciones originales, a las características del montaje y la curaduría, y a problemas propios de datación o recepción crítica. En las próximas líneas, me voy a concentrar en resaltar los ejes conceptuales desde los cuales el proyecto plantea un conjunto de problemas teóricos que nos permite trazar puntos de encuentro y divergencias con otras aristas de la obra de Eielson y del arte peruano local e internacional del momento. Primero, presentaré a cada una de las cuatro esculturas subterráneas dedicadas a Roma, Nueva York, París y Eningen. Luego, en el próximo capítulo, reseñaré y comentaré las aproximaciones críticas que se han hecho del proyecto a la par con el análisis de la *Escultura horripilante* dedicada a Lima.

...

#### 1. *Escultura de mármol con fuego interno*, monte Palatino, Roma 13 de abril de 1966<sup>66</sup>

Hoy día —una espléndida jornada de primavera, hacia el atardecer— he colocado mi primera escultura subterránea en el Monte Palatino, justo al frente de mi casa. La escultura es un gigantesco atleta de mármol en cuyo pecho arde una lámpara de aceite. Concebido en el estilo de la decadencia romana, lo he colocado tendido, boca arriba, con la pierna derecha plegada y los ojos abiertos. Los dedos de la mano izquierda se apoyan delicadamente en el suelo, mientras que la derecha aparece entreabierta, como en espera de una dádiva. La estatua mide 6 metros de altura, pesa 7 toneladas y ha sido colocada a 4 metros de profundidad. El fuego será alimentado a través de un estrecho tubo de bronce que, partiendo del tórax, atraviesa la garganta, la nariz y las orejas, para culminar

<sup>66</sup> Hay una inexactitud en las declaraciones de Eielson sobre la fecha de entierro de esta primera escultura. Por ejemplo, en un testimonio a Martha Canfield, dice: «Incorporé pues mi propia historia personal y realicé mi primera "escultura" en 1965, en Roma, con el título *Scultura di marmol con fuoco interno*, y la "enterré" en el Monte Palatino, frente a la casa donde entonces vivía» (Canfield 2002b: 54).

en el cráneo del atleta. El tubo prosigue luego hacia la superficie del jardín, desde donde será posible abastecer la lámpara, posiblemente hacia el atardecer del día 13 de cada mes (Eielson 1998: 325).

No es casualidad que Roma haya sido la ciudad elegida para colocar su primera escultura subterránea. Recordemos que, como señala Eielson en una carta personal dirigida a Martha Canfield, las «"esculturas" se hayan ligadas, de manera más o menos evidente, a determinadas situaciones personales y acontecimientos del periodo histórico 1966/1969» (Canfield 2002b: 50).

Desde su llegada a Roma en 1951, el poeta se sintió especialmente interpelado por una ciudad en la que convivían la suntuosidad de sus calles, plazas y monumentos históricos con los estragos físicos y espirituales de la Segunda Guerra Mundial, tensión que sería explorada, a su modo, dos años después en los poemas que conforman la colección *Habitación en Roma* (1952). En su último diálogo con Canfield, en 2006, diría de ese primer encuentro con la excapital del imperio romano: «Roma se me presentaba como un fastuoso poema sin tiempo, en ruinas, pero vivo y rebosante de humanidad. Algo así como la suma de todo el esplendor y toda la locura de Occidente, pero también de toda la humanidad. La fascinación que ejerció sobre mí fue total» (Canfield 2016: 12).

Esa polaridad tendría su correlato histórico en la consideración de una Roma cuya arquitectura urbana estaría conformada por una serie de capas espaciotemporales yuxtapuestas. Lo antiguo y lo moderno, lo sagrado y lo profano sucedidos en un orden discontinuo, que forman una suerte de gigantesco palimpsesto urbano. A ello parece apuntar cuando, en esa misma entrevista, establece una conexión entre su poemario *Habitación en Roma*, que recogía a su modo tales impresiones, y el proyecto de las *ES*, iniciado tres años después con una escultura dedicada, precisamente, a la capital italiana:

No hay ningún itinerario, sino racimos de imágenes que se suceden sin solución de continuidad, en una suerte de álbum desordenado. Lo que cuenta no es el viaje dentro de la urbe, sino los múltiples episodios que dan lugar a sus variados aspectos: barrios, plazas, templos, estatuas, fuentes, museos, cinemas, tiendas, hoteles, etc. Se trata más bien de una vasta instalación —cómo se diría ahora— de lugares, objetos y episodios autobiográficos desparramados en el espacio urbano. *Habitación en Roma*, que es de 1952-53, anuncia ya mis esculturas subterráneas, que realizaré algunos años más tarde, comenzando con mi escultura de mármol con fuego interno, la primera de la serie, que coloqué en el monte Palatino, al frente de la casa en donde entonces vivía (Canfield 2016: 18).

En el contexto de ese palimpsesto urbano en el que conviven friccionados plazas, templos y museos con cinemas, tiendas y hoteles, no es casualidad que Eielson haya decidido colocar su primera escultura en un escenario protagonista de la fundación de Roma como ciudad y en una fecha que marca el día de su nacimiento (cumplía 42 años)<sup>67</sup>.

El monte Palatino es la más céntrica de las siete colinas sobre las que se ha desarrollado la ciudad de Roma; de hecho, aquí tiene lugar su nacimiento, tras una disputa de los hermanos Rómulo y Remo, quienes no se ponían de acuerdo sobre el lugar de su fundación: Rómulo abogaba por el Palatino y Remo, por el Aventino. Recordemos, además, que según la mitología romana allí se encontraba la cueva de la loba (Luperca) que los amamantó. Una mañana de primavera del 21 de abril del año 753 a. C., una bandada de doce pájaros sobrevolaba el Palatino, lo que indicaría que el monte elegido por Rómulo sería el escenario para forjar la nueva ciudad. El 13 de abril de 1966, una tarde también de primavera en la que Eielson cumplía años, es la fecha que indica el entierro de esta primera *ES*, frente a la casa donde entonces vivía (Bedoya 2017: 29).

---

<sup>67</sup> Canfield señala que «en 1951 cumplió el viaje tal vez más importante de su vida, trasladándose a Italia para unas vacaciones de verano en compañía del poeta Javier Sologuren. Apenas pisó la península comprendió que había encontrado su tierra de elección. Al llegar a Roma, decidió quedarse y rogó a su amigo que le hiciera llegar desde París algunos libros, iniciando así la larga e intensa exploración de sus raíces latinas. Con muchos viajes más o menos breves y numerosos desplazamientos internos y externos, Italia se reveló en su definitiva sede de residencia» (Canfield 2002a: 19).

Esta pieza es la única del grupo de cinco a la que el término «escultura» se ajusta en su sentido clásico. Se trata de un gigantesco atleta de mármol en cuyo interior arde una lámpara de aceite. Es concebido al estilo de la decadencia romana, propio de los últimos años del imperio. Esta yace al interior del monte y acompaña invisible («solo una idea») a los monumentos y restos de la arquitectura romana que permanecen aún en el exterior. La profundidad de su inhumación es la menor de las cinco: solo cuatro metros la separan de la superficie. La escultura, en cambio, mide 6 m de altura, de manera que requiere ser emplazada en horizontal; de lo contrario, se revelaría 2 m por encima de la superficie y su cualidad de subterránea quedaría abolida. Que la escultura no esté demasiado distante de la superficie hace que la relación entre el espacio subterráneo y el espacio urbano sea más fluida que en la de los otros casos. La mediación entre ambos espacios es técnica, pero también simbólica. Respecto de lo primero, Eielson diseña un dispositivo con el fin de abastecer la lámpara ubicada al interior del atleta de mármol. Se trata de un estrecho tubo de bronce que atraviesa el sistema otorrino del atleta para llegar al cráneo y luego abandonar el cuerpo, y arribar a la superficie de un jardín, desde donde se abastecería la lámpara. ¿Qué puede significar ello a nivel simbólico? Los elementos que conforman la escultura remarcan rasgos de una vitalidad que refulge por debajo de la tierra: el personaje no solo es un atleta, tópico recurrente en la escultura clásica grecorromana, sino que sus ojos y una de sus manos se representan abiertos. Tal apertura corporal convoca a la luz que yace dentro de él y que aparece aquí bajo la forma primitiva del fuego. Sin embargo, aun cuando el fuego opere dentro del cuerpo y por debajo de la superficie, este se abastece desde un plano exterior a ambos. La luz es invisible, pero el mecanismo que la activa no. La dialéctica entre el espacio subterráneo y la superficie parece interrogar el modo en el cual el estrato arqueológico del eximperio, de cierto talante fundacional al considerar la referencia al monte Palatino frente a la cual es enterrada la escultura, rebosa de vida aún y es constantemente estimulado o

«abastecido» desde la superficie. El eco de la historia pasada se vislumbra y resplandece en el presente. El palimpsesto del que hablaba Eielson se hace así coherente<sup>68</sup>.

## 2. *Escultura intermitente en neón y papel impreso*, Times Square, Nueva York, 10 de mayo de 1967

Recién llegado a Nueva York, hubiera querido pintar de negro la Estatua de la Libertad y colocarla en el barrio de Harlem. Pensé también en sustituirla con un guerrero Sioux que, en lugar de la antorcha, esgrimiera un tomahawk. Pero todo eso, en fin de cuentas, me pareció irremediablemente kitsch. La revelación la tuve una noche, en pleno Times Square: una columna luminosa aparecía y desaparecía en lo alto de un rascacielo, anunciando, con un vertiginoso hormigueo de cifras, las cotizaciones de la Bolsa de Wall Street. Al día siguiente, en la revista Time, vi reproducida —es decir congelada en el instante mismo de su impresión— la mencionada columna. No tuve la menor duda: mi escultura neoyorkina no podía ser sino esa columna luminosa y esa hoja de papel que la reproducía diariamente. Unos días después, el 10 de mayo de 1967, deposité un pequeño container de aluminio, con el ejemplar correspondiente de la revista, a 14 metros de profundidad, bajo la línea metropolitana de Times Square (Eielson 1998: 323-330).

En 1967, Eielson viaja a Nueva York y frecuenta el ambiente del Chelsea Hotel, donde conoce a algunos de los artistas más destacados del incipiente arte conceptual y del *pop art* americano<sup>69</sup>. El mítico Chelsea Hotel es conocido por haber albergado artistas de todo tipo de género y tendencia en un contexto que promovía el vitalismo y la libertad creativa disruptora de las tendencias oficiales más académicas y conservadoras de la época<sup>70</sup>: desde los poetas *beatnik* y estrellas del cine y de la música rock, hasta artistas visuales cercanos ya por ese entonces a la estética eielsoniana, como aquellos ligados a la propuesta conceptual o al nuevo realismo francés, como Arman o Yves Klein, quien escribiría su *Chelsea hotel manifiesto* en 1961 a propósito de su experiencia en este famoso hotel<sup>71</sup>. Entre los varios artistas conceptuales que

<sup>68</sup> Traigo a colación este poema de Francisco de Quevedo: «Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!, / y en Roma misma a Roma no la hallas: / cadáver son las que ostentó murallas, / y tumba de sí propio el Aventino. // Yace donde reinaba el Palatino; / y limadas del tiempo, las medallas / más se muestran destrozadas a las batallas / de las edades que blasón latino. // Sólo el Tiber quedó, cuya corriente, / si ciudad la regó, ya sepultura, / la llora con funesto son doliente. // ¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura, / huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura» (Quevedo 1969: 418).

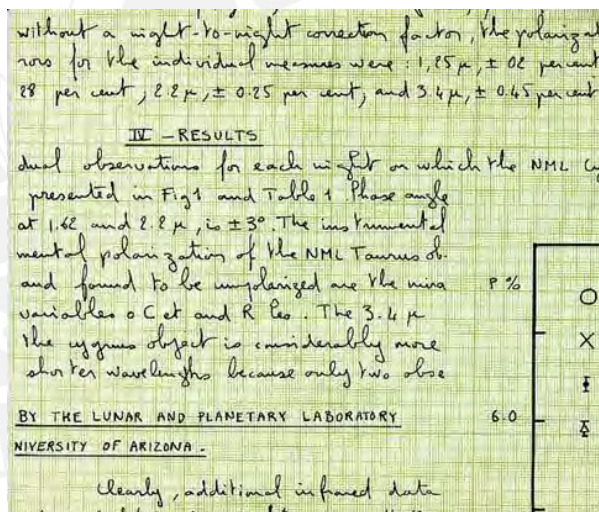
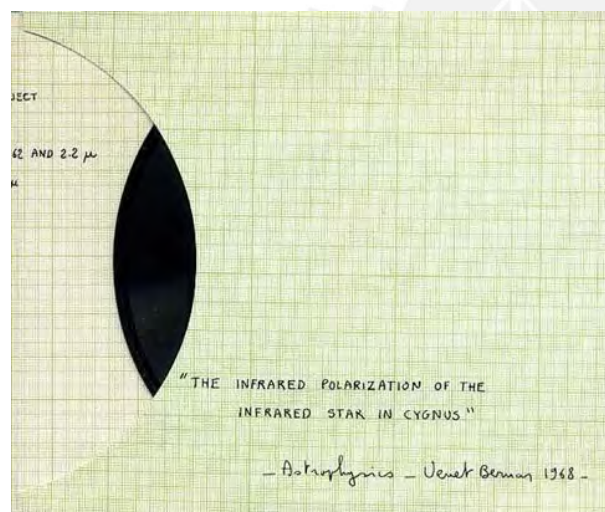
<sup>69</sup> Más adelante, desarrollaré el sentido del escepticismo de Eielson respecto de la propuesta pop y la relación ambivalente que mantenía con el arte conceptual.

<sup>70</sup> Véase Hamilton (2010).

<sup>71</sup> Allí describiría un proyecto que podría entrar en consonancia con algunas piezas no-objetualistas de Eielson y Rodríguez Larraín (como sus *Cuadros del cielo* de 1977): «Hace unos pocos meses, por ejemplo,



Eielson conoce en ese contexto, entabla amistad con Daniel Buren y, especialmente, con Bernar Venet. En entrevista con Anna Nossari, el artista manifiesta haber pasado con este último «un periodo muy bello en Nueva York, a finales de los años 60» (2010: 376). El trabajo conceptual de Venet (Francia, 1941) se enfoca en el uso de datos estadísticos y coordenadas matemáticas para cifrar fenómenos físicos o astronómicos. Por ejemplo, precisamente por esas épocas (1967- 68), desarrolla el proyecto *Astrophysic*, un disco que incluiría su propia voz recitando las notas, cuadros y diagramas realizados por un astrónomo acerca del tema «La polarización infrarroja de la estrella infrarroja en Cygnus». De hecho, el interés astronómico y la cifra matemática atraviesan más de una vez el imaginario recorrido en las *ES* de Eielson, destacando particularmente el proyecto que envía a la NASA en 1969 (que denomina *Tension lunar* o *Escultura escrita*.)



Bernar Venet *The Infrared Polarization Of The Infrared Star In Cygnus*  
New York City, USA: The Letter Edged In Black Press Inc., 1968 45  
RPM Vinyl record, 7. Colección particular

sentí la urgencia de registrar los signos del comportamiento atmosférico grabando en un lienzo el rastro instantáneo de los chaparrones primaverales, de los vientos del sur y del relámpago (no hay ni que decir que este último que menciono terminó en catástrofe). Por ejemplo, un viaje desde París a Niza habría sido una pérdida de tiempo si no lo hubiera empleado provechosamente en grabar el viento. Coloqué un lienzo, cubierto de pintura fresca, en el techo de mi Citroën. Mientras conducía por la Route Nationale 7 a 100 kilómetros por hora, el calor, el frío, la luz, el viento y la lluvia se combinaban para envejecer prematuramente mi lienzo. Al menos treinta o cuarenta años se condensaron en un solo día. Lo único molesto de este proyecto era que durante todo el viaje fui incapaz de separarme de mi cuadro» (Klein 2010: 12).

En la escultura de Nueva York, no hay referencia astronómica, pero sí el dato numérico en un contexto mercadotécnico. Algo de ese lenguaje fue probablemente influenciado por el trabajo de Venet, si consideramos que fue el artista más cercano a Eielson durante su estadía en Nueva York. Pero analicemos la escultura neoyorquina en particular.

Eielson empieza evaluando una serie de propuestas de intervención para luego descartarlas. La primera sería pintar de negro la estatua de la Libertad y colocarla en el barrio de Harlem, precisamente el barrio que alberga a la mayor cantidad de población negra en Estados Unidos. Revestir de negro el símbolo de poder ideológico más oficioso de esa nación para emplazarlo en un barrio de negros preso del racismo y la exclusión de la sociedad estadounidense de ese entonces operaba como un gesto reivindicativo importante, aunque no precisamente caracterizado por su sutileza. Un año después, el líder político del reconocimiento de los derechos civiles de estas poblaciones, Martin Luther King, sería asesinado el 4 de abril de 1968 por James Earl Ray.

La segunda idea sería sustituir la estatua de la Libertad con un guerrero sioux que, en lugar de la antorcha, esgrimiera un tomahawk. Los sioux (también llamados «dakotas») eran una tribu nómada de nativos americanos asentados en los territorios de lo que ahora son los Estados Unidos y el sur de las praderas canadienses. Un tomahawk es un tipo de hacha propia de los indios nativos estadounidenses. La estatua de la Libertad (cuyo nombre original es *La libertad guiando al mundo* —*Liberty enlightening the world*, en inglés) fue, recordemos, un regalo del gobierno francés a los estadounidenses en 1886 para conmemorar el centenario de la Declaración de Independencia de los Estados Unidos, un signo de amistad entre ambas naciones. Aquí no se propondría un desplazamiento del monumento hacia un espacio que resignificara su sentido, sino su sustitución por un personaje que alude, en cambio, a una narrativa originaria en relación con los pueblos que conforman tal nación, con lo cual se distancia

del monumento original «heredado». Como en la escultura dedicada a Roma, el tópico de lo subterráneo aparece sugerido desde la elección del lugar donde se llevaría a cabo la inhumación (incluso antes de que se describa la escultura por enterrar), ya que ambos refieren a un sustrato pasado (y originario) de la historia de la ciudad dispuesta a ser intervenida. Pero, en el caso de la escultura neoyorquina, tal referencia es solo una posibilidad frustrada. En efecto, Eielson descarta ambas ideas «por considerarlas irremediabilmente *kitsch*». En su lugar, propone un escenario en donde el contraste entre el espacio subterráneo, de alusión a lo pretérito de la historia, y el espacio urbano, que aquí opera exhibiendo la fachada tecnológica de la posmodernidad global, sea el eje que interroge la identidad y la memoria de Nueva York.

La idea de intervención por la que opta finalmente aparece como una doble revelación. La primera en una noche en pleno Times Square, en donde observa una columna luminosa que aparecía y desaparecía en lo alto de un rascacielos, como en esos lapsos místicos del poema *Escultura de palabras para una plaza de Roma* analizados en las primeras líneas de este capítulo. En vez de aludir a una presencia inefable de correlato erótico, aquí se señala a la aceleración inapresable del mercado financiero, expresado a través de un «vertiginoso hormigueo de cifras» que anuncian las cotizaciones de la Bolsa de Wall Street. Nos hemos desplazado desde una remisión a la antorcha de fuego que carga la estatua de la libertad a una referencia desangelizada de la luz, la de las luces de neón que recubren el panel de Wall Street.

La segunda revelación ocurre al día siguiente, cuando en la revista *Time* ve reproducida la mencionada columna. La intermitencia y el vértigo de la columna luminosa se suspenden —se congelan en el momento mismo de su impresión—, al aparecer, en un soporte que empaqueta su contingencia al hacer ingresar la columna a un circuito de distribución masiva y serializada. La primera revelación contenía ciertos visos místicos al jugar retóricamente con un lenguaje que coqueteaba con la dimensión ideológicamente sacralizada del dinero. Esta segunda revelación

desluce en cambio esta dimensión y termina por profanarla en el circuito instrumental de la comunicación masiva. La fotografía de la columna de Wall Street impresa en el papel le arranca el aura a la singularidad de ese espectáculo en donde el dios de neón del capital refulgía en su presencia.

En la versión final de la escultura, el espacio gráfico-textual absorbe el espectáculo del espacio urbano coaptado por el vértigo de la cifra financiera. Lo que se terminaría por sepultar el 10 de mayo de 1967 es un pequeño *container* de aluminio con el ejemplar correspondiente de la revista, a 14 metros de profundidad, bajo la línea metropolitana de Times Square.

De este modo, los Estados Unidos son puestos en escrutinio «desde la población nativa arrasada y una suerte de racismo panhistórico en el país hasta la muestra gráficamente visible de su capitalismo financiero» (Bedoya 2017: 31).

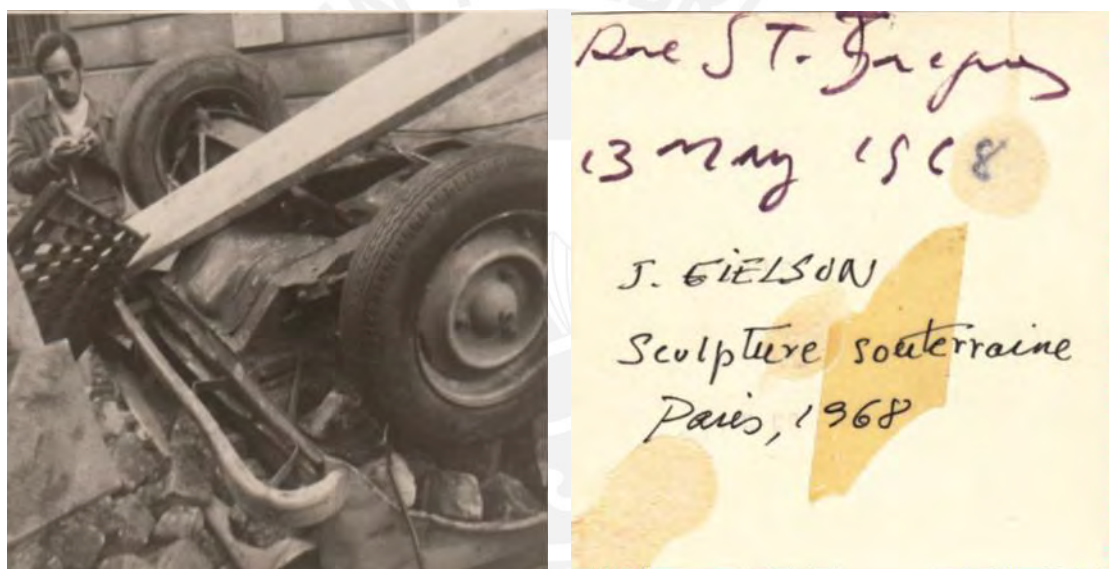
### 3. *Escultura luminosa*, cruce entre la rue Saint-Jacques y la rue des Écoles, París, 29 de mayo de 1968

Los jóvenes levantaron la enorme esfera escarlata —cuyas dimensiones parecían insignificantes comparadas con su contenido— y la colocaron en el cráter. La ceremonia, iniciada a medianoche ante millares de ojos húmedos (la libertad huele a gas lacrimógeno) terminó solo al alba, cuando la esfera se elevó más resplandeciente que 10 000 bombas atómicas (Eielson 1998: 329).

Dentro de la profusión de acontecimientos políticos, sociales y culturales que caracterizaron el año 1968, figuran la aparición de múltiples movimientos sociales (pacifistas, feministas, homosexuales, ecologistas, etc.); movimientos artísticos y culturales de rasgos vitalistas y antiacadémicos (*beatnik*, *hippie*, *happening*, *fluxus*, *pop-art*, *videoarte*, *land art*, *psicodelia*, etc.); distintos movimientos políticos caracterizados por su distanciamiento de las políticas colonialistas de Estados Unidos hacia el mundo; la explosión de la bomba atómica durante la guerra (1945) que este país libró con Vietnam; y, ocupando un lugar preponderante, las revueltas estudiantiles

de Mayo del 68 parisino. Esta escultura tiene como telón de fondo ineludible todas estas coyunturas, pero hace particularmente evidentes las dos últimas.

De hecho, Eielson había estado en París por esos años participando del fragor de tales revueltas. Incluso, el artista mismo asegura haber escrito varios de los eslóganes más difundidos de entonces junto a Roberto Matta y otros artistas latinoamericanos, así como también haber pegado carteles, distribuido volantes y, por supuesto, ayudado a los estudiantes en las barricadas (Posadas 2004).



*Escultura luminosa, 1968, París, 13 de mayo. Archivo  
Centro de Estudios Jorge Eielson.*

En ese contexto, no es casualidad que se precisen las coordenadas exactas donde habría de enterrarse esta escultura: en el cruce de rue des Écoles y Saint-Jacques, entre la universidad de La Sorbona y el Collège de France, uno de los lugares de mayor enardecimiento durante los levantamientos estudiantiles de ese mayo en París.

Tampoco es casualidad la fecha en la que se llevaría a cabo el evento. El 29 de mayo fue el día en que François Mitterrand, en rueda de prensa, pide al gobierno de Charles de Gaulle su dimisión afirmando que, desde el 3 de mayo, «no había Estado», y aprovecha para postular como candidato a la presidencia. Al día siguiente, De Gaulle se dirige al país por la radio anunciando que no renunciaría, al tiempo que disuelve la Asamblea y convoca a elecciones en un plazo de cuarenta días. Tras las elecciones de junio, el Gobierno francés reconoce la necesidad de emprender una política de reformas radicales para enfrentar el malestar social existente en el país.

Mientras tanto, la carrera armamentista de las potencias mundiales continuaba su trágico rumbo iniciado en 1945 con la primera bomba atómica usada en ataque por los EEUU en Hiroshima y Nagasaki. En 1960, Francia había detonado su primera bomba atómica (Gerboise Bleue) en Argelia. En 1967, China haría lo propio con su primera bomba termonuclear. Un año después, el 24 de agosto de 1968, Francia se convertiría en la quinta potencia termonuclear de la historia lanzando el Canopus sobre la polinesia francesa. Ese mismo año, Charles de Gaulle, ante los reportes que traían sus funcionarios sobre el éxito de la bomba de hidrógeno en tierras lejanas, dijo: «Ningún país sin bombas atómicas puede considerarse independiente».

Este es el imaginario que rodea la escultura luminosa de París, entre el contexto bélico sintetizado en la imagen de la bomba atómica y el contexto libertario condensado en la revuelta estudiantil de Mayo del 68. Eielson la imagina como una enorme esfera escarlata cuyas dimensiones serían, sin embargo, insignificantes comparadas con su contenido. Ese desajuste parece aludir a la figura de la bomba atómica, cuyo tamaño era en efecto mínimo respecto de la inmensa nocividad que contenía y de sus efectos devastadores. Algo de esa paradoja es convocado con perversa ironía en el nombre de la bomba de Hiroshima: Little Boy. Puesto en el contexto de las barricadas de París, esta esfera parece ser el reverso simbólico de lo que

representa esa otra bomba de guerra. El cráter en el cual los jóvenes revolucionarios colocan la esfera es tanto el rastro de la violencia global de la época como la marca fraguada de una utopía que empezaba a urdirse desde la remoción de los propios cimientos del sistema cultural parisino y global. El momento de crisis abría la posibilidad de redefinir los términos del consenso social y proclamar un nuevo orden mundial. En cualquier caso, el cráter en el cual se entierra la escultura no es el resultado de una excavación premeditada, como ocurre con las otras esculturas, sino del cisma histórico que irrumpe y deja huella a su paso.

Es elocuente que, ocho años antes de proyectar por escrito este imaginario bélico y revolucionario, el mismo año en que Francia hubo de detonar su primera bomba atómica, Eielson haya visualizado una serie de trabajos que dialogan perfectamente bien con la *Escultura luminosa* de París. En *Canto visible* (1960), aparece *Pequeño punto negro y brillante como el sol*, *Pequeño punto blanco y brillante como el sol* y *Estatua de un pensamiento convertido en esfera*. Rebaza ha mostrado cómo, desde por lo menos 1945 (con su poemario *Antígona*), Eielson participa de una sensibilidad propia de la tecnología de guerra que es luego vinculada con su interés por la ciencia ficción y la carrera espacial de finales de los 60 (2017: 164-203). Como parte del itinerario que el crítico recorre rastreando este tópico en su obra, bien podrían ser incluidas estas tres piezas de 1960 cuya sentido parece figurar una sensibilidad cósmica y explosiva a la vez. *Estatua de un pensamiento convertido en esfera* podría, en ese sentido, operar como una visualización de aquella descripción con la que termina el texto: la esfera se eleva al alba, ante millares de ojos húmedos como efecto del gas lacrimógeno arrojado por las fuerzas del orden, y resplandece más que 10 000 bombas atómicas. La libertad ha trascendido a la violencia y se ha convertido en esfera, aquí fraguada bajo la forma de una física del pensamiento tatuada en el papel, que destaca en primer plano. Las otras dos piezas complementan la escena: la esfera se aleja del primer plano, se empequeñece como efecto perspectivo y retorna a su plano de potencia: es energía, la luz previa a la conformación de un pensamiento sólido.



J.E Eielson, *Sin título*. Incluida en *Canto visible* (1960)

La imagen del sol es ambigua si seguimos provocando el diálogo entre estas piezas: al ser luz, sugiere vagamente la idea de libertad, pero, al ser también una reiteración infinita de microexplosiones, refiere a la idea de violencia. Además, si colocamos estas dos imágenes de modo secuencial, superponiendo rítmicamente la una a la otra, como en un pestañeo, el recurso de haber alternado la figura y el fondo a través de una dualidad del color (blanco-negro), desata un efecto óptico de encendido y apagado, precisamente como si de microexplosiones se tratara.

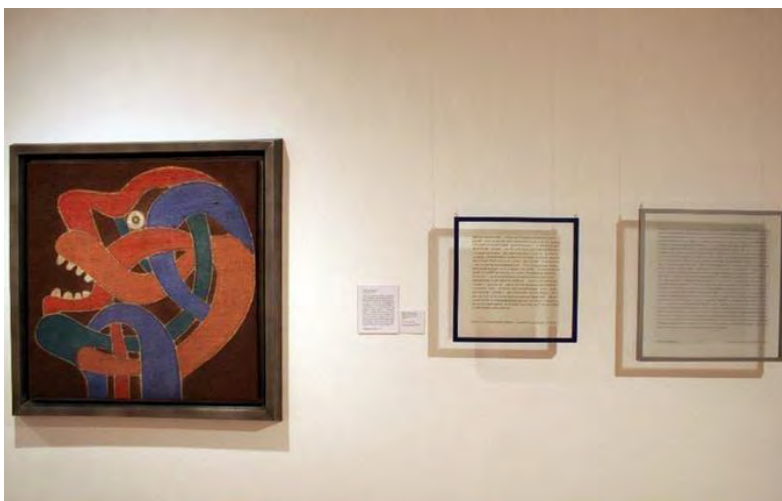
En cualquier caso, este tipo de dualidades recorre el imaginario de esta pieza desde más de una perspectiva. El tono con el que acaba la prosa, por ejemplo, termina por romantizar la escena. La libertad trasciende la violencia si es que esta es fraguada desde los bajos fondos del sistema. El color elegido para la escultura representa bien esa tensión. El rojo denota amor y sangre a la vez.



#### 4. *Escultura con voz comprimida*, Eningen weide, Stuttgart, 7 de octubre de 1968

El objeto aquí depositado —visible sólo en noches de extrema sensibilidad— asemeja a una espiral brillante en la que se reflejan millares de pájaros en vuelo. En realidad se trata de un cilindro de 99 metros de largo por 11 de diámetro, revestido de *miroleq*. La voz del autor así como el «Canto de los adolescentes» de Stockhausen, han sido herméticamente sellados en su interior, junto con un puñado de IBK. El cilindro, en cuya base funcionan 200 microcomputadoras, está colocado en posición oblicua a 44 metros de profundidad, con una inclinación de 75 grados hacia Oriente. En tiempos programados, el sistema computarizado transformará la voz recitativa en luz azul, o luz interior. Ni las más corrosivas infiltraciones del terreno subyacente, ni el carbón, el hierro, o las cenizas de los muertos de ambas guerras mundiales, deberían alterar su precioso contenido. Hasta el día en que levantará el vuelo hacia su remoto destino, llevando consigo el reflejo de millares de pájaros terrestres, la música y la voz de un hombre que subió la verde colina de Eningen el 7 de octubre de 1968 (Eielson 1998: 329-330).

Junto con la *Escultura horripilante* de Lima, la *Escultura con voz comprimida* es una de las piezas del conjunto que mayor fortuna crítica tuvo en la historia del arte local reciente y en el contexto mismo de su exhibición en la Sonabend de París. Una prueba de artista y unas réplicas autorizadas de ambas piezas se exhibieron en *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)*, llevada a cabo en el Centro Cultural de España en 2007, y curada por Miguel López y Emilio Tarazona; en *Subversive practices*, realizada en el Kunstverein de Stuttgart en 2009 y curada por los mismos autores; en *Música posible*, curada por Luis Alvarado en el Centro Fundación Telefónica en 2010; y, por último, en *Zona ciega: aproximaciones a la vanguardia en el Perú (1975-1969)*, exhibida en 2015 y curada por Augusto del Valle.



J.E. Eielson

De izquierda a derecha:

*Escultura con voz comprimida* (1968) – prueba de artista - y

*Escultura horripilante* (1967) – réplica autorizada por el autor -

[Detalle de la exhibición *Música Posible*, Centro fundación telefónica, 2010]

Sin medidas disponibles

Colección privada de Emilio Tarazona

Fotografía: Luis Alvarado

Asimismo, atendiendo a su contexto original de exhibición, el artista alemán Hubert Kirchgässner (1927) escribió una nota crítica sobre esta pieza en particular, que se leyó el día de la inauguración en la galería Sonnabend de París, tal como lo indica el programa de mano. En ese texto, el artista destaca de plano una tensión que anuncia el desarrollo de la *Escultura con voz comprimida* en un terreno a medio camino entre la ensoñación y la exactitud técnica. La escultura se asemeja, por un lado, a una espiral brillante en la que se refleja el vuelo de millares de pájaros, pero a esa evocación metafórica se le enrostra luego la naturaleza radicalmente física a partir de la cual lo anterior se desprende como efecto retórico: «Se trata en realidad de un cilindro de 99 metros de largo por 11 de diámetro, revestido de miroleg». Sobre este brusco contraste, Kirchgässner (1969) comenta: «La imaginación "dotada de alas", dejada partir en la alusión al vuelo de miles de pájaros, es traída de vuelta al camino del comprender. Nos conduce ante todo a la res extensa de las relaciones claramente mensurables» [traducción de Ángel Alvarado para la presente tesis].

Una vez ubicado en ese plano, interrogamos su interior y descubrimos que el cilindro no está vacío, aunque así lo pareciera porque su capacidad de almacenamiento excede en mucho a su contenido material. El vacío es el medio a través del cual viajan las vibraciones de onda de la voz del autor y aquellas producidas por *El canto de los adolescentes* de Stockhausen. Estos elementos irían acompañados por un puñado de IKB (International Klein Blue).

En su base, operan, además, 200 microcomputadoras que en tiempos programados transforman la voz recitativa en «luz azul o luz interior». Las coordenadas de su emplazamiento subterráneo son también exactas: el cilindro está colocado en posición oblicua a 44 metros de profundidad, con una inclinación de 75 grados hacia oriente.

das hier plazierte objekt - sichtbar nur in nächten intensivster empfindsamkeit - wäre vergleichbar einer schillernden spirale in der sich tausende von vogeln in fortwährendem flug widerspiegeln in wirklichkeit aber ist es nur ein zylinder von 99 meter länge und 11 meter durchmesser überzogen von miroleg die stimme des autors sowie der (gesang der jünglinge) von stockhausen wurden darin versiegelt zusammen mit einer handvoll ibk (klein's ultramarin-pulver) der zylinder in dessen basis zwei winzige komputer eingebaut sind ist so schräg gestellt worden dass er eine neigung von 75 grad gegen orient bildet zu programmierten zeiten verwandelt das elektronische system die rezitierende stimme in blaues licht durch die orientierung zur sonne wird ein magnetisches gleichgewicht mit der erdaxe gewährleistet wodurch die stellung des zylinders gesichert ist (weder die hohe temperatur des erdkernes noch kohlen eisen asche der toten von zwei kriegen usw sollten den inhalt des zylinders das (innere licht) beeinträchtigen) bis zu dem tag da er seinem fernen bestimmungsort entfliegen wird alle auf seiner oberfläche wiedergespiegelten vögel mit sich führend desgeichen die stimme eines mannes der eben den nachmittag des 7. oktobers 1968 auf der eninger weide erlebt hat

skulptur mit komprimierter stimme standort: eninger weide-reutlingen

J.E. Eielson, *Escultura con voz comprimida* [prueba de artista], 1968, Serigrafía sobre papel rodoid, sin medidas disponibles. Colección particular Emilio Tarazona. Tomada del catálogo: Crosscurrent Passages Dissident Tactics in Peruvian Art, 1968-1992

Como vemos, en medio de una suerte de inventario técnico de la *Escultura*, se cuelan breves pero significativas referencias a contextos históricos y personajes artísticos influyentes en la propuesta estética de Eielson.

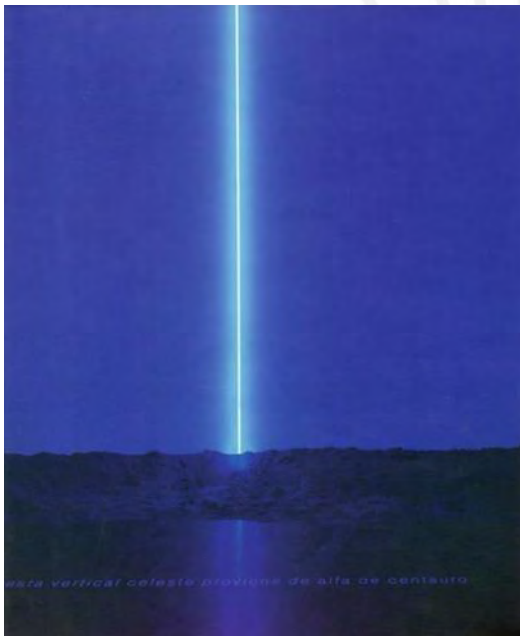
*El canto de los adolescentes* (1955/56)<sup>72</sup>, del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, una de las piezas más destacadas de este autor pionero de la música electroacústica y electrónica contemporánea, sería luego incluido en un proyecto de 1972 desarrollado en el contexto de las olimpiadas de Múnich, Alemania, llamado *Concierto urbi et orbi*, sobre el que volveremos luego en el análisis. Además, Stockhausen es mencionado como uno de los representantes de la vanguardia de música experimental europea, junto con Cage, Varese, Honneger, Nono, Cage, Boulez, Penderecki, entre otros. Con varios de estos, Eielson entabló amistad en sus múltiples viajes por Europa y EEUU (Eielson 2010d: 475).

El IKB (International Klein Blue) es una tonalidad de azul, derivado del azul ultramar sintético, concebido y registrado por el artista Yves Klein en 1960 y que funcionaría como matriz creativa de muchas de sus obras pictóricas, escultóricas y performáticas. Eielson se había acercado a Klein a través de su amistad con los nuevos realistas franceses a su llegada a París, a inicios de los cincuenta. Los unía, además, el interés por el budismo zen y el espiritualismo oriental, por los que otro de sus referentes más cercanos en la época, John Cage, también se inclinaría. El impacto visual de este pigmento en Eielson se relaciona, entre otros, con su pasión por el color

---

<sup>72</sup> «Los adolescentes en cuestión son Sadrac, Mesac y Abednego, del libro de Daniel, a los que Nabucodonosor los arroja a un horno candente por negarse a adorar a un ídolo de oro. La música se construye en estratos a partir de la voz grabada de un niño corista cantando "Preiset den Herrn!" o "¡Alabad al Señor!" (del cántico de alabanza que se incluye en las versiones católica y ortodoxa de este episodio). La canción del niño se descompone en fragmentos fonéticos y se remezcla en el estilo de la *musique concrète*. Todo alrededor es una masa titilante de sonido electrónico, que va desde erupciones de ruido sintetizado hasta frases inquietantemente semejantes a la voz. Niño y máquina se imitan mutuamente, uniendo mundos naturales y artificiales. Stockhausen reforzó el impacto de la obra al grabarla en cinco pistas: en el estreno en Colonia en 1956, el público se colocó dentro de un caldero pentafónico» (Ross 2009: 489).

azul ultramar. Menciones al color azul y a esa tonalidad en específico aparece en más de un texto suyo y es, además, título de uno de los poemas que componen *Habitación en Roma*, «Azul ultramar» (Eielson 2008: 35). En muchos de ellos, la voz lírica parece tender a un horizonte infinito que remite tanto a la imagen del espacio cósmico estrellado como al emblema del mar Mediterráneo en su etapa europea, «ese mar ancestral en el que vivo» (Eielson 2010: 291), infinitud equivalente, en su raigambre peruana, al desierto de la costa de sus famosos *Paisajes infinitos de la costa del Perú*.



J.E. Eielson, *Sin título*, 2005,  
Instalación, Archivo Instituto Cultural  
Peruano Norteamericano ICPNA



Yves Klein, *Blue Monochrome*, 1961,  
Dry pigment in synthetic polymer  
medium on cotton over plywood, 195.1  
x 140 cm, The Sidney and Harriet  
Janis Collection

La relación entre el color azul y la tendencia a una superación de la finitud anclada en la coacción de la línea no era nueva en el arte. Ya Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* (1911) definía así el azul: «El azul profundo atrae al hombre hacia lo infinito, y revela en él el deseo de la pureza y de lo sobrenatural». Esta tendencia de impulso cósmico hacia el infinito a través del azul sería

una obsesión también observable en instalaciones o *performances* de Eielson, como *Primera muerte de María* (1984), *Interrupción* (1988), *Homenaje a Leonardo* (1993), *Sin título* (2005) (conocida como *Esta vertical celeste proviene de Alfa de Centauro*), entre otras. Y cobra un sentido especial su participación en la exposición *Azurro* en 1994, en el Il Chiostro Arte Contemporanea, en Saronno, Italia (Verner y Boi 2013: 150).

En *Escultura con voz comprimida*, la tendencia a ese espacio cósmico-espiritual surge como efecto de una transformación de la voz del autor a «luz azul o luz interior» por medio del sistema de microcomputadoras instaladas en la base del cilindro. Como ha señalado Luis Alvarado, “esa transformación en luz que se imagina Eielson prefigura sus nuevas exploraciones poéticas en busca de una suerte de una suerte de transmutación del poema” (2020: s/p), especialmente destacable en obras como *Azul* (1972)<sup>73</sup>, la única pieza de la que ha quedado registro dentro de sus llamadas *Audiopinturas* o *Estructuras vocales* (1972 – 1977), sobre las que volveremos más adelante.

Por otro lado, las microcomputadoras habían comenzado a aparecer a mediados de los años 60 bajo el liderazgo de la compañía International Business Machines, conocida por sus siglas IBM y llamada popularmente el Gigante Azul, elocuente e irónica coincidencia con el sistema de siglas que también Klein utilizaba para efectos distintos, aunque no completamente ajenos (Bedoya 2017: 40). También por esos años, el hombre exploraba el espacio y una nave tripulada llegaría a la luna pocos meses después del «entierro» de esta escultura, en agosto de 1969. Ese mismo

---

<sup>73</sup> A propósito de los efectos sinestésicos (sonido-color) de esta pieza, es elocuente el encuentro que Abelardo Sánchez León narra entre John Cage y Eielson: «Musicalmente buscaban el color azul. Y como el color azul debe ser difícilísimo de encontrar, me imagino, Cage le propuso que ambos se pusieran los audífonos y escucharan su música simultáneamente. "En el momento que encuentre el color azul, me hace una seña", le propuso Cage. Y ambos al mismo tiempo, se hicieron la señal cuando el color azul hizo su aparición en sus oídos» (Sánchez León 2013: 101).

mes, Eielson enviaba una carta a la NASA para enterrar su *Escultura escrita* en la luna, como vimos líneas antes. El interés cosmológico científico del periodo iba en ascenso en la segunda mitad de los 60 y el fenómeno artístico no era indiferente a ello. El modo en que culmina la prosa que describe esta escultura es elocuente al respecto.

La escultura levanta vuelo hacia un destino remoto, como una suerte de cohete espacial que emerge desde un terreno subyacente repleto de infiltraciones orgánicas y restos materiales de eventos históricos pasados («carbón, hierro o las cenizas de los muertos de ambas guerras mundiales»). La escultura termina por trascenderse a sí misma, al tiempo, y a todo aquí y ahora. Esa es su utopía. Lo interesante es que fragua ese impulso recalando en el suelo histórico y local desde el cual emerge, como en un intento de desentrañar los futuros que quedaron soterrados en el trauma del pasado alemán. No hay utopía sin una conciencia material de las condiciones de producción del presente. Habiendo trascendido, ya habiendo abandonado el espacio de la tierra, lleva consigo la huella de esta, el reflejo de los pájaros, junto con la música y la voz de un hombre que caminó en los pastos de Eningen. Por último, en línea descendente, esta misma remisión a objetos que absorben los detritus materiales de su entorno puede rastrearse en *Papel*, desde una dimensión escritural, y, más abajo aún, en *Pirámide de trapo* (1965), enterrada o abandonada a su suerte en las playas de Cerdeña, desde una dimensión arqueológica<sup>74</sup>. Cielo, papel y subsuelo: lo cósmico, la escritura y lo arqueológico en un entramado estético que es posible interrogar ahora en conjunto.

---

<sup>74</sup> Elaboraremos un análisis detallado de esta pieza en el siguiente capítulo.



### **3. TRES APROXIMACIONES CRÍTICAS A LAS *ESCULTURAS SUBTERRÁNEAS***



Hemos analizado las primeras cuatro *ES* en cuanto a sus proyecciones particulares. En este capítulo, las abordaremos en conjunto atendiendo a las interpretaciones integrales que la crítica ha elaborado en torno a ellas. Aprovecharemos aquí para desplegar una crítica detallada de la *Escultura horripilante* dedicada a Lima. La interpretación, sin embargo, estará distribuida en los tres abordajes presentados, aunque con mayor detalle en el apartado titulado «Suspensión: el papel / el no-objeto / la potencialidad».

...

La documentación de la *Escultura horripilante*, dedicada a Lima y una de las que más motivaron a Eielson por razones comprensibles (Canfield 2002b: 54), señala la enumeración de las labores necesarias para la construcción (a lo largo de 915 noches) de una criatura precisamente horripilante. Se trata de una suerte de híbrido animal-tecnológico colocado 17 metros bajo la superficie y cuyo funcionamiento consistiría en reproducir «15 mil metros de cinta grabada con los más importantes textos poéticos de todos los tiempos, incluida la Biblia» (Eielson 2004b: 631). Se alternan, en enumeración alfabética, materiales de referencia orgánica («materia fecal», «14 litros de sangre humana», «alimentos congelados», etc.) con artificios provenientes del desarrollo técnico industrial, entre tecnologías bélicas y telecomunicativas («megáfono de fonógrafo RCA, modelo 1920», «ametralladora Winchester», «circuito televisivo completo», «instalación radiofónica completa»). El texto acaba señalando su estrepitosa abolición: «la criatura explotará, con espantoso resultado, el mismo día que termine de recitar todos los poemas grabados en la cinta magnética» (Eielson 2004b: 632-633).

La pieza es compleja pues son muchos los ángulos desde de los cuales uno puede acercarse a ella atendiendo a sus condiciones materiales de producción, circulación y consumo. Si algo destaca en ella es una radical ambigüedad respecto del *lugar* desde donde esta pieza se

muestra, aunque oculta; se produce sin actualizar su latencia; y reclama un nivel particular de consumo sabiéndose, en sí misma, inconsumible. Sobre este diagrama inicial, vayamos directamente a las interpretaciones que se han ensayado en torno a ella. En cada una, iré añadiendo algunos comentarios para luego ensayar una interpretación personal que retome el hilo de la potencialidad y el papel como ejes de análisis<sup>75</sup>.

### 3.1. Retroacción: la tierra / la huella prehispánica / la memoria

Emilio Tarazona se ha referido a la escultura limeña sosteniendo lo siguiente:

La vocación secreta de este singular objeto enterrado combina, de un lado, la afinidad de Eielson por la arqueología, tan densamente significativa en un país de ancestral «esplendor subterráneo» como el nuestro<sup>76</sup>, pero además propone poderosamente derruir al final de un continuum recitativo [...] los más importantes textos de todos los tiempos, Biblia incluida: acto propiciatorio para un lenguaje futuro que homologue lo verbal a lo transverbal, lo cual representa la disolución de la hegemonía alfabética universal en favor de nuevos modos de inscripción discursiva: orales, iconográficas o táctiles. El colapso augurado y expectante de aquel «mito de la palabra impresa» y «entronización de la literatura como el máximo exponente de la cultura», en los cuales hacia 1975, Juan Acha distinguía uno de los factores de obstrucción para el desarrollo de un pensamiento visual independiente (2003: 168).<sup>77</sup>

<sup>75</sup> Voy a presentar tres aproximaciones que, creo, enfocan el problema desde ángulos que, aunque distintos, se articulan bien entre sí y son productivos para la interpretación personal que ensayaré. Hay, sin embargo, otros comentarios sobre el tema, un poco menos sistemáticos, de los cuales destacan el de Rowe (2001) y otro de José Ignacio Padilla a propósito del primero, quien menciona la interpretación «literaria» de Silva-Santisteban. Allí aprovecha Padilla para dar algunos datos sobre el contexto de recepción de la obra: «William Rowe (2002) ha señalado lo descaminado que está el prólogo de Silva-Santisteban a la edición de 1976. Silva-Santisteban cita una de las "esculturas subterráneas", la "escultura horripilante", como una "tragedia del lenguaje", un punto de llegada en el que el lenguaje se aniquilaría a sí mismo. Es decir, propone una lectura interna a la literatura, desde la cual los juegos de Eielson solo pueden leerse como punto final de la evolución autónoma de la forma. Es significativo que Silva-Santisteban deje fuera de la recopilación esta "escultura horripilante", y se limite a citar la publicación en una revista en 1972. Me parece que este es un índice de la grave divergencia entre ciertos aspectos de la obra de Eielson y la cultura peruana de esos años» (2014: 35).

<sup>76</sup> «Yo siento mucho el subsuelo de los lugares a donde estoy, quizá debido a mi sensibilidad por la arqueología [...] Y eso lo siento. Todos sabemos que aquí hay tumbas por todos lados. Entonces, la presencia de la muerte, que nos viene de lo precolombino, más la que nos llega de España, hacen de Lima una metrópoli viva, edificada sobre una metrópoli de muertos» (Urco y Cisneros Cox 2010: 315).

<sup>77</sup> En una entrevista con Luis Freire en 1977, Eielson refería lo siguiente en torno a esta explosión anunciada: «Es una explosión liberadora, un pasar a otra cosa. Hay varios grados, evidentemente. En el primero, una eclosión, que puede ser una forma de contestación —si tú quieres—; por otro lado, es el anuncio de una libertad que no existe en el centro de las formas creativas del arte tradicional. Todo esto explota, se produce una especie de anuncio de un nuevo mundo, se produce al mismo tiempo una tabla rasa y todos los conocimientos filtrados a través de la creatividad desaparecen (...) el hecho de haber trabajado desde muy niño con la palabra lleva a una especie de impase con respecto a la comunicación» (Freire 2010: 157).

En realidad, ambos puntos, la pasión por lo arqueológico y la disolución de la hegemonía alfabética no refieren a dos cosas distintas. Habría que preguntarse qué significa que el gesto que dinamita la escritura ocurra precisamente en el subsuelo, en un espacio que combina la pletórica presencia orgánica de la tierra con la referencia más bien evocativa a un esplendor prehispánico subterráneo por encima del cual se erige, velándolo, la ciudad oficial.

En un gesto quizás un poco esquemático, podríamos plantear un diagrama preliminar en donde la escritura o, más precisamente, lo escrito se asocia al campo de la visibilidad, y circula y se despliega libremente en el espacio social, aquí escenificado en la trama de lo urbano. Aquello que esconde, en cambio, es ese *otro* lenguaje mítico-prehispánico, aquí asociado a la memoria primitiva de la tierra. Hacer explotar la escritura en un espacio *otro* respecto del escenario que administra y posibilita su visibilidad sería un modo de hacerla comparecer allí donde esta no quiere verse, esa matriz obscena cuya progresiva tecnificación civilizatoria oculta.

En otro lado, Tarazona califica esta pieza como «un conjunto de monumentos invisibles, tanto por su encubrimiento deliberado como por su manufactura imposible» (2009: 4). En 1957, Robert Musil escribía: «No hay nada en el mundo que sea tan invisible como un monumento» (citado en Maderuelo 2008: 201). La pregunta es cómo articular esos dos términos en apariencia contradictorios. El autor nos recuerda la etimología latina de la palabra: *monumentum* es una forma sustantiva de *monere* o *meneo*, que significa 'advertir', 'recordar'. Las múltiples acepciones del término están necesariamente vinculadas con todo aquello que nos permite la conmemoración y el recuerdo (Tarazona 2003: 1). Deja en suspenso, sin embargo, el desarrollo de tal articulación.

¿Cómo podemos acceder a un recuerdo a través de lo invisible? A contrapelo de la asociación tradicional que vincula la conmemoración con la permanencia y durabilidad, es decir, con la impronta material del pasado en el presente, esta nueva acepción habría que vincularla con la

ausencia de *lo ya sido* intuyendo la posibilidad de reactualizar ese pasado a través de un medio distinto del de un objeto que pretende sortear los estragos físicos del tiempo.

En esa dirección apunta James Young al plantear que el monumento tradicional obtura la memoria: «[...] es como si, una vez que le conferimos a la memoria una forma monumental, estuviéramos en alguna medida liberados de la obligación de recordar» (2000: 82). En este sentido, el monumento desplaza la memoria pública en lugar de activarla; de alguna manera, sustituye el trabajo del recuerdo reflexivo con su forma material.

En el contexto de esta devaluación del monumento tradicional, se acuñó en los 90 el concepto de «contra-monumento» (*counter-monument*), con el fin no de conmemorar las grandes historias oficiales administradas por el poder político, sino de realizar un trabajo de memoria, o mejor, de contra-memoria articulada alrededor de las rupturas y pérdidas históricas que los mecanismos ideológicos del poder mantienen ocultas. Estos dispositivos se someten al desgaste del tiempo, desaparecen dejando un rastro, dando cuenta de que alguna vez estuvieron ahí. Los lugares vacíos que dejan esos contra-monumentos delegan directamente a los visitantes la tarea de recordar a través del lenguaje, que aparece aquí como la posibilidad de recrear lo devenido invisible.

En esa línea, destacan obras como el *Monumento contra el fascismo*, en Hamburgo, de Jochen Gerz y Esther Shalev Gerz (1986); *Black form - dedicated to the missing Jews* (1987), de Sol LeWitt; y *The vertical earth kilometer* de Walter de María (1977)<sup>78</sup>. Este último es especialmente elocuente: el artista perfora un kilómetro vertical en el suelo de Friedrichsplatz (una plaza céntrica

---

<sup>78</sup> El sentido de la ocultación monumental, aunque con otros significados más próximos a la cultura del espectáculo que a la reivindicación política o a la concientización social, se halla también presente en los gigantescos empaquetamientos de Christo (Maderuelo 2008: 205). Para otra lectura interesante sobre el antimonumento referido al caso de Jochen Gerz, véase Wajcman 2001. Y sobre el tratamiento latinoamericano del antimonumento, véase Consejo Nacional de la Cultura y las Artes 2000.

de Kassel) y llena el agujero con barras de latón macizas de 5 cm de diámetro. Desde arriba, solo se ve una chapa y, en el medio, el corte transversal redondo de la barra.



Walter De Maria – *The Vertical Earth Kilometer*, 1977, Instalación urbana, Documenta de Kassel 7

Esta denegación del monumento clásico traza, por otro lado, una ruta que intersecta el pop con el gesto conceptual descontextualizador de los objetos que pueblan el espacio urbano. Claes Oldenburg retoma, en esa línea, la idea de desacralización del espacio público por la que el grupo Fluxus llevó acontecimientos discretos, mínimos y privados a la calle para oponerse a la intencionalidad ideológica de la ciudad. Eleva así a la categoría de monumento temas e imágenes banales carentes de importancia y dignidad pública, y, valiéndose de estos, realiza burlescas parodias del consumismo hipertrofiado de la modernidad (Maderuelo 2008: 194). Destacan *Bicicleta enterrada* (1990), *Apple core* (1990), *Ratón geométrico* (1975), entre otros.



Claes Oldenburg, *Bicicleta enterrada*,  
1990, instalación urbana, Parc de la  
Villette, Paris

Muchos de los trabajos conceptuales y acciones diseñadas para el espacio público de Eielson se ubican en un espacio intermedio entre las tendencias recién señaladas. En *Escultura horripilante*, la noción de contra-monumento opera principalmente a través del eje espacial que traza imaginariamente la escultura. Resalta allí el movimiento vertical que enfatiza los dos extremos entre los que se halla la pieza: la fluidez orgánica prolongable hasta el fondo insondable de lo terrestre, y el artificio geométrico de una arquitectura cimentada en el centro simbólico de la capital, la plaza de Armas rodeada de los principales hitos del poder político, religioso y administrativo (el Palacio de Gobierno, la Municipalidad de Lima, la catedral y el palacio del arzobispado). La taxonomía articulada de lo público se opone, de este modo, a la fluidez

indiscernible de la tierra. El dispositivo oculto por debajo de los hitos de poder hegemónico activaría así una *contramemoria* al rastrear los signos inconscientes de la modernidad y confrontarlos con su suelo obscuro: aquí tierra, pero también evocación simbólica de un pasado prehispánico reprimido por la fachada colonial que reviste a la plaza de Armas de Lima.

Por otro lado, la denegación monumental supone activar el juego de lo efímero y descontextualizado inscrito en las dinámicas habituales del espacio urbano. Como señala Eielson en la cita inicial de este trabajo: «Algunas de estas "obras" son efectivamente invisibles, y lo serán para siempre. Se trata de poemas, objetos, ideas, simples fragmentos de la realidad cotidiana, pacientemente elegidos o elaborados para ser destruidos de inmediato, sepultados en la arena o arrojados en mares, ríos y lagos, abandonados en templos, teatros, cines, supermercados, trenes, autobuses, etc.» (Eielson 1989a: 281).

La perturbación a la monumentalidad oficiosa de la plaza de Armas aparece aquí en una doble vía. La primera ocurre a través del uso de materiales pobres o reciclados (desechos del industrialismo urbano) para la utópica construcción de la escultura, lo cual sugiere además una deuda con tendencias de la neovanguardia de la época, como el *arte povera* italiano o el nuevo realismo francés que mencionábamos a propósito de *Papel* (1960), sobre los que volveremos más adelante. La discreta materialidad de la escultura se muestra así adversa a la majestuosidad del monumento clásico templado en la nobleza y durabilidad de sus materiales:

Los llamados materiales «nobles» alimentan una suerte de racismo de la materia que me molesta. Y para colmo con tales materiales todo trabajo corre el riesgo, si es malo, de quedarse malo para siempre, y de contribuir a la espantosa acumulación de detritus que estrangula las ciudades modernas. Yo prefiero, siempre que es posible, producirme más en el tiempo, en la memoria, o a través de materiales leves e intensos, fácilmente sustituibles o transportables y que «viven» sólo en determinado espacio o momento. Los tejidos y los papeles poseen estas cualidades. Ellos me permiten la repetición de una serie de «acciones» que voy diseminando en varios lugares de la tierra, aún sin necesidad de mi presencia física (Fossey 2010: 137).

La segunda vía opera mediante la descontextualización del orden público introduciendo una mínima materia en un escenario pretendidamente señorial y ostentoso: «Lo que tiene de importancia es el acto por el cual introduce un elemento extraño y perturbador en un medio ultratípico, como puede ser el Palatino en Roma, con sus estatuas, columnas, mármoles, etc. Perturba desde el momento en que hay una introducción anímica que está completamente fuera de contexto» (González Vigil 2010: 152).

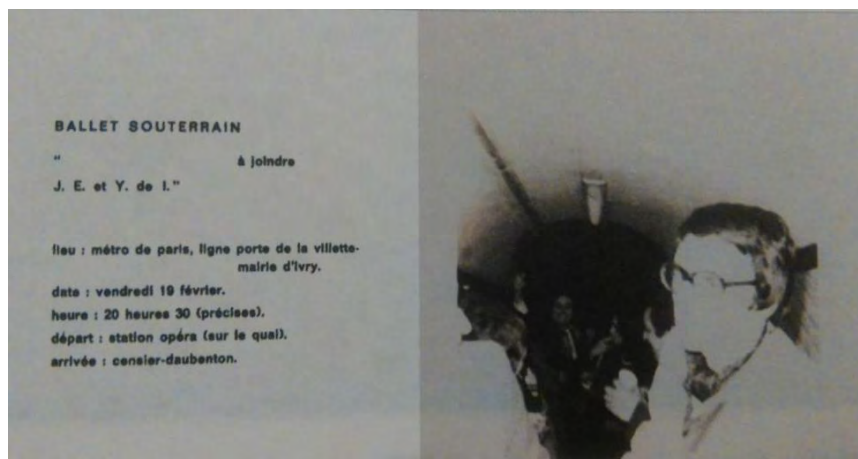
Este mismo gesto descontextualizador se puede observar en una acción que Eielson realiza en la capital francesa, aunque con ribetes distintos de los de las ES. En 1971, el poeta toma por asalto el metro de París —ciudad donde residía por esos años— en una acción llamada *Ballet subterráneo* (1971). Acompañado de Yvonne von Mollendorff<sup>79</sup> y otros personajes interesados, sube a un vagón del metro en una hora de gran afluencia e invita a los pasajeros a tomar una copa de vino, cantar y degustar bocaditos quien así lo quisiese. Por un lado, tales acciones denotan una costumbre tradicionalmente confinada al espacio de lo íntimo, privado, de modo que una primera lectura apuntaría al acto perturbador que implicaría cometer esas acciones en un espacio saturado y de público tránsito como es el vagón de un metro<sup>80</sup>.

---

<sup>79</sup> Bailarina y coreógrafa del Ballet Nacional del Perú. Esposa, además, del pintor Rafael Hastings. Por esos años, Eielson tendría una relación amical muy intensa con esta pareja de artistas.

<sup>80</sup> Un movimiento parecido ocurre en una serie de piezas performáticas de Eielson. En *Interrupción* (1988), se observa el recorrido intermitente de un cuerpo femenino totalmente envuelto en un sudario azul que asciende por las escaleras del atrio de la catedral de Lima. La performance termina cuando ese cuerpo es introducido de la mano del artista dentro de la instalación *Paisaje infinito de la costa del Perú*, montada en la sala Luis Miró Quesada de la Municipalidad de Miraflores. En *Dormir es una obra maestra* (1978), el artista realiza un nudo creado en la extensión de una sábana blanca que cubre a una mujer que simula la acción íntima de dormir sobre una cama dispuesta en posición vertical y exhibida al público presente. Para un análisis más amplio sobre esta relación entre lo íntimo y lo público de sus *performances*, véase Vera 2015a.





Tarjeta de invitación al *Ballet Subterráneo*, París, 1971.  
Archivo Centro de Estudios Jorge Eielson.

Pero no solo eso. Lo interesante aquí es que el acto de publicitar el secreto de lo íntimo termina concretándose en el confín, también secreto, de lo público: un espacio subterráneo, público, pero nominalmente escondido, desplegado debajo de la tierra sobre la que se erige la ciudad oficial.

En torno a estas piezas, uno podría distinguir preliminarmente dos modos de afrontar el tópico de lo subterráneo en Eielson. En el *Ballet subterráneo*, se habla de un espacio subterráneo colonizado por las prácticas institucionalizadas de lo público: debajo de la tierra hay hombres que hacen uso de la técnica del transporte, se movilizan con señales de tránsito y respetan normas básicas de convivencia, de ahí que la intimidad de comer y beber no se revele en su impudicia original (los hombres no se embuten la comida, no se bañan en vino ni vociferan versos como ruidos dispersos), sino que prevalece la civilidad de degustar bocaditos, beber vino en copa y socializar en conjunto, precisamente como si de un *ballet* se tratara.

En la escultura limeña, en cambio, la intimidad de lo subterráneo es la negación del *ballet* de lo civilizatorio: naturalmente, es horripilante el espacio de lo íntimo sin dejarse horadar por el discurso armonizante del poder público. Debajo de la tierra, hay más tierra, y luego rocas, y luego lava ardiente, no hombres tomando vino y mozos en frac repartiendo aperitivos. Debajo de la

tierra es «la justicia del gusano» la que oye, como el poeta refiere en «Genitales bajo el vino» de *Reinos* (1944), no la de los hombres. Es natural, en ese contexto, que la toma de la palabra no resulte más que un balbuceo o un estallido final.

...

Desde otro ángulo, Rebaza ha abordado el tópico de la memoria y su conexión con lo subterráneo mostrando similitudes estructurales entre los trabajos de papel de Eielson y aquellos referidos a las viejas civilizaciones (precolombinas y mediterráneas), y retomando la conexión que hacía el artista entre los papeles y los telares precolombinos.

En un nivel material, estos precarios elementos permiten acumular capas de tiempo, procesos cosmológicos y cotidianos observables a través de su progresiva corrosión o desgaste. En un nivel simbólico, tejido y texto<sup>81</sup> suponen una operación nodal análoga: en el primer caso, de entrelazamiento de imágenes del mundo, un microcosmos que sintetiza la energía ordenadora del universo en una urdimbre; en el segundo, de hilos verbales que traman constelaciones de palabras, tal como las estrellas constelan en el cielo. El misterio encerrado en ambos no sería más que el reflejo del misterio encerrado «en un universo que se revela y se renueva a cada instante en la medida en que se modifican los parámetros del observador/creador» (Eielson 2002b: 321)<sup>82</sup>.

Rebaza aborda esta conexión desde una serie de ensayos dedicados a temas culturales peruanos precolombinos publicados desde finales de los 70 hasta fines de los 80<sup>83</sup>. En estos,

---

<sup>81</sup> Ambos vocablos comparten la raíz latina *texere*, 'tejer', 'trenzar', 'enlazar'.

<sup>82</sup> «Un largo tiempo de texto/tejido, a través de los siglos, aparece aquí acumulado, convertido en encaje, tal como el lenguaje verbal se acumula, se filtra y se vuelve poema. Es decir, encaje» (Rebaza 2013: 284).

<sup>83</sup> *Puruchuco* (1979), *La religión y el arte chavín* (1981), *Escultura precolombina de cuarzo* (1985), y *Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú* (1988).

Eielson recurre a un abordaje semiológico funcional para abordar una serie de trabajos que fusionan lo escritural, lo plástico, lo espacial, y los eventos o acciones efímeros.

En *Puruchuco* (1979), Eielson califica a las ruinas como «signos materiales de un lenguaje desconocido» (2010a: 180), cada una de las cuales «rezuma de otras verdades secretas que la oficialidad de la historia no consigna. Hay en ella una película de tiempo acumulado, costra de antiquísimas heridas de las que solo parecen escapar algunos cántaros vacíos y esos objetos eternos que son las esteras» (2010a: 184).

En *Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú* (1988), se analiza el arte textil precolombino en relación con la calidad, la duración, el prestigio o la pobreza de ciertos materiales utilizados, y la síntesis de las técnicas plásticas puestas en práctica. Rebaza señala el vínculo de estas variables con los procedimientos de algunas corrientes artísticas occidentales contemporáneas, no solo en el uso de materiales precarios (como el *arte povera* o el nuevo realismo francés de los 60), sino también en el recurso de técnicas expresivas o géneros modernos como las *performances* (acciones efímeras), o las instalaciones (construcciones de luz y de espacio, definición que Eielson usa para referirse al arte textil) (2013:216)<sup>84</sup>.

Desde ese horizonte, algunos trabajos o acciones realizados entre 1960 y 1965, preludio de las *ES* —que datan de un año después—, cobran una nueva luz.

La *Pirámide de trapo* de 1965 daría cuenta, ejemplarmente, de una de estas acciones. Una vez construida, la pirámide sería abandonada en una playa de Cerdeña, al frente de la casa de la familia de Michele Mulas, e hipotéticamente enterrada por la acción del viento y la arena o, incluso, por la furtiva intervención del ser humano a través del tiempo.

---

<sup>84</sup> «Estos encajes que más que tejidos son verdaderas construcciones de luz y de espacio realizadas con sutiles hilos de algodón, es decir, con una mínima cantidad de materia que pone en mayor evidencia la intensidad de su contenido espiritual» (Eielson 2002b: 318).



[Fig. 82] La familia Mulas en la playa del mar, Condé (1965).  
Fotografía intervenida.0



[Fig. 83] Pirámide de teleros 1965 - París, 1970.  
25x25x25 cms.

Extraído de Tarazona 2004: 154

El relevo documental de este evento asume forma objetual, fotográfica y escrita, y conmina a un receptor a imaginar, a través de tales huellas, el contenido de la acción. La versión original de la pirámide es un sólido geométrico construido con prendas de vestir de seis miembros de la familia Mulas: el traje negro de la madre y la ropa de baño de sus cinco hijos varones. Sin embargo, ella yace en el lugar geográfico para la que se concibió. Lo que queda para los espacios de circulación y consumo en el mercado artístico es solo una reconstrucción, el documento o fantasma, la huella de aquello *sido*. La fotografía es un retrato de grupo que muestra a la señora Mulas vestida de negro acompañada de sus hijos varones. Se traza en la imagen un triángulo cuyo centro contiene la figura de la madre; debajo la acompaña una leyenda que dice: «La *Pirámide de trapo* es a la familia Mulas como la pirámide de Keops es al faraón: un simple objeto que desafía el tiempo y

cuya duración está en proporción a su contenido. Puesto que el traje negro de la madre y los coloridos trajes de baño de los hijos han servido para su construcción, en su materia están presentes la sal del mar, la arena y la luz del mediterráneo» (citado en Rebaza 2013: 223).

Ese mismo año, Eielson produce una serie de quipus tensados sobre un bastidor monocromo, azul en la mayoría de casos.



J.E Eielson, *Quipus 15 AZ1*, 1965.  
Tela sobre madera, 90 x 90 cm

Más allá de ciertas semejanzas plásticas evidentes entre los *Quipus* y la *Pirámide* (el material textil, una clara preferencia por el color azul, entre otros elementos), lo que interesa a Rebaza son las referencias espaciotemporales a antiguas culturas no europeas (Egipto y el Perú) y el foco puesto en unidades constructivas específicas —la pirámide y el nudo—. Atendiendo al texto que acompaña la fotografía de la pirámide, se establecen analogías entre los monumentos egipcios, los líos de vestigios dejados por los habitantes de zonas desérticas costeras —la sal, la arena y la luz del mediterráneo— y los fardos textiles funerarios precolombinos. El eje está enfatizado aquí en la estructura conceptual que todos estos comparten: remiten a «la creencia cultural en la posible construcción de artefactos que permitirían preservar órdenes humanos espacio temporales mediante cierto tipo de *encapsulamiento de elementos sensoriales* tales como luces, texturas e inclusive ambientes específicos» (Rebaza 2013: 223) [las cursivas son

mías]. Los trabajos de papel de esa época recalcan en semejanzas estructurales con los recién mencionados.

De 1965 es también *Firmamento*, un texto poético de cinco líneas en el que las letras están distribuidas de tal forma que, «leídas» de izquierda a derecha, forman la palabra en inglés «stars» (estrellas) repetida diez veces e impresa en blanco sobre un fondo cuadrado azul. Tales repeticiones están diagramadas para que formen series equidistantes y creen, además, un patrón de lectura en diagonal que agrupa las letras dispersas sobre la superficie azul del cuadrado.

La idea de una página escrita como reflejo especular del cielo estrellado (tópico recurrente en la poesía de Mallarmé que Eielson leería con devoción a lo largo de su vida)<sup>85</sup> sería reforzada por este breve poema que acompaña la imagen: «No escribo nada / que no esté escrito en el cielo / la noche entera pulsa / en las incandescentes palabras / llamadas estrellas» (Eielson 1993: 63) [la traducción es de Luis Rebaza].

El proceso de la escritura se entendería aquí en sintonía con el proceso de ordenamiento del cosmos, vínculo entre lo cotidiano y lo estelar que vislumbramos desde *Habitación en Roma*, pero que es también recurrente en sus ensayos sobre arte precolombino mencionados anteriormente. En ese sentido, el tipo de tratamiento geométrico de la palabra escrita que Eielson realiza en esta pieza sería vinculable con su interés por cierto tipo de estructuras conceptuales, mostrado ya en *Pirámide de trapo* y en los *Quipus*, «puesto que dirige nuestra atención a la escritura como sistema de ordenamiento cultural y a componentes suyos tales como el trazo y la imagen acústica —la letra, el fonema— fuera de su significación» (2013: 224), lo cual provoca que sean pensados como materiales constructivos en sí mismos.

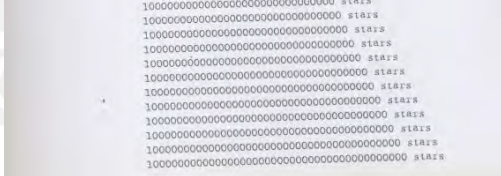
---

<sup>85</sup> «Te diste cuenta, no se escribe, luminosamente, sobre un campo oscuro, el alfabeto de los astros, solo, se indica así, esbozado o interrumpido; el hombre prosigue negro sobre blanco» (Mallarmé 1998: 127).

de palabras».



1960 [2002]. Edición  
de Martha Canfield;  
de Michele Mulas



J.E. Eliason, *Sin título*. Publicado en *Canto visible* 1960 [2002]. Edición del autor y de Martha Canfield; ilustración de Michele Mulas



J.E. Eielson, "Papel cubierto de palabras" [Papel], 1960, fotografía sobre papel, medidas variables. Publicado en *Poesía escrita* (1976)

La diferencia material entre ambos trabajos es, sin embargo, saltante, pero responde más a criterios editoriales que estéticos, como ha señalado Rebaza (2013: 224). No olvidemos que *Canto visible* forma parte de *Poesía escrita* (1976). Recordemos que, según el mismo Eielson, esta edición no siguió correctamente los manuscritos originales debido a limitaciones materiales en la producción. Ello es, quizás, más destacable en la colección de *Papel*, último trabajo consignado en el volumen. Así como la *Pirámide de trapo* y el nudo constituyen artefactos de memoria que permiten preservar órdenes humanos mediante lo que Rebaza llama «encapsulamientos de elementos sensoriales», el papel también lo permite y, por eso, observamos las huellas, las incisiones y los rastros tipográficos que aquel absorbe de su entorno en tanto operan como auténticos «documentos de una *performance*». Sin embargo, este gesto



se ve menguado en la edición de 1976 porque, como bien apuntaba Sobrevilla, «los materiales empleados nivelan todos sus valores visuales y táctiles» (2013: 76) y hacen de *Papel* una obra inédita. La idea de «encapsulamiento de elementos sensoriales» remite a una estructura tridimensional que, en el caso de que sus valores táctiles hubiesen destacado, habría podido preservarse sutilmente en *Papel* y así ganar espesor escultural. No habiéndose respetado aquellos, su carácter bidimensional nos acostumbra a juzgarla dentro del corpus de *Poesía escrita* y, por ello, nos sigue pareciendo un «bicho raro» rodeado de una secuencia lírica de estrofas y versos.

Rebaza añade a esta lista que conecta estructuras poéticas con materiales textiles la *performance* titulada *Paracas pirámide* realizada en la Kunstakademie de Düsseldorf en 1974.



J.E. Eielson, *Paracas pirámide*, 1974,  
Performance. Kunstakademie  
Dusseldorf, Alemania. (Secuencia  
fotográfica)

Aquí un cuerpo cubierto enteramente por un manto blanco realiza una serie de movimientos coreográficos formando volúmenes dispares que emulan fardos funerarios en cuyo interior

parece gestarse una resurrección, «una danza circular cuyo instante culminante es también el punto de su inicio» (Tarazona 2004: 80), como puede observarse en la secuencia fotográfica que la registra. Rebaza sostiene, además, que «esta pieza articula el gesto efímero y su movimiento a la lista de unidades constructivas trabajadas por Eielson» (2013: 227).

Los vínculos con las obras recién mencionadas saltan a la vista, pero lo interesante es que esta pieza pone en el tapete algo que Rebaza no menciona y que puede activar, desde otro ángulo, el lazo conceptual entre los trabajos relacionados con el espacio subterráneo de la costa peruana y aquellos otros relacionados con el espacio virtual del papel. En ambos, se activa una dimensión de latencia en donde el ocultamiento tiene en sí mismo una carga activa: esconde una promesa cuya no presencia configura, sin embargo, lo presente. El subsuelo es el plano de potencia desde el cual la ciudad (nunca consumada) cultiva su propio deseo. De ahí el proyecto modernista de descender al «esplendor subterráneo» para refundar, así, la superficie de lo nacional. Y el papel es el plano de potencia a partir del cual la escritura-poema-evento (nunca realizado) germina en su propia falta. Descender a su materialidad es, entonces, descubrirlo en el trance de su concepción: apertura, posibilidad, suspenso. De hecho, las *ES* operan como un modelo eficaz para pensar esta intuición. Al final de esta investigación ahondaremos en ella<sup>86</sup>.

### **3.2. Proyección: la tecnología / el simultaneismo / la utopía cibernética**

---

<sup>86</sup> Algo de esta amplitud semántica del término «subterráneo» es convocado por Eielson cuando se le pregunta la razón de llamar «subterráneas» a estas esculturas: «La verdad es que no tengo ninguna explicación lógica para ello [para llamar "subterráneas" a las esculturas], pero no creo que sea necesaria. Me gusta la palabra, y además lo "subterráneo" evoca siempre algo subversivo. Podría ser una contaminación con la cultura underground de ese período, pero también con mi pasión por la arqueología. He nacido en un país antiquísimo, cuyo esplendor hoy en día es subterráneo» (Canfield 2002b: 52). Y, en una entrevista con Abelardo Oquendo (1981), agrega a la poesía en ese orden de interés: «Son los reinos subterráneos que terminarán por prevalecer sobre las trivialidades y los inútiles devaneos de la superficie. Esos reinos son verdaderos, son deslumbrantes y son nuestros. Como ellos, la poesía peruana será subterránea, será deslumbrante, o no será» (Oquendo 2010: 198).

Desde otro ángulo, Luis Alvarado ha interpretado las *ES* entrelazando el horizonte de la poesía sonora, las acciones realizadas en el espacio público y los experimentos futuristas de inicios de siglo. El punto de encuentro es el concepto de *simultaneidad*. No es casual que el propio Juan Acha, un personaje particularmente entusiasmado por la potencia crítica de los nuevos medios tecnológicos desde la década de los 60, fuera quien refiera la poética de Eielson bajo el esquema de un realismo «heterodoxo y personal, introspectivo y simultaneísta». Para tal efecto, Acha lee las esculturas enterradas, al lado del *Concierto de la paz para flauta, papel blanco y tambores* (1972) y el *Ballet subterráneo* (1971), como «acciones que acentúan lo escondido imaginario de unos hechos descontextualizados, simultáneos y objetivos» (1978: 10).

La experiencia de la simultaneidad surge del seno del movimiento de la vida moderna urbanizada, una sensibilidad que erosiona la noción de espacio-tiempo sucesivo y la redefine en un contexto de yuxtaposiciones y discontinuidades. Charles Baudelaire, sumido en el ritmo acelerado del París del siglo XIX, había prefigurado ya el advenimiento de un nuevo lenguaje de contrastes y visiones simultáneas. De la frecuentación de ciudades enormes, del entrecruzarse de sus innumerables relaciones, imaginaba «la aparición de una prosa musical sin ritmo y sin rima, lo bastante flexible y contrastada para adaptarse a las ondulaciones del sueño, a los sobresaltos de la conciencia» (2009: 4).

Desde el campo de las artes visuales, el concepto de *simultaneidad* había aparecido sugerido en las premisas teóricas del cubismo de Picasso y Braque, aunque limitado a un concepto de espacialidad analítico del plano pictórico. Con el programa estético del futurismo italiano, sugerido en los primeros manifiestos de 1909 a través de la idea del *hombre multiplicado* o del *hombre sin raíces* de Filippo Marinetti, pero recién sistematizado por Umberto Boccioni en sus trabajos de 1912, el concepto desborda su matriz espacial e integra la variable temporal y lo hace

correlativo al dinamismo propio de la urbe moderna e industrializada<sup>87</sup>. El concepto es transversal a otros aparecidos en el manifiesto técnico de la literatura futurista, también de 1912, como el de la «imaginación sin hilos», «lirismo multilineal» y palabras en libertad (destrucción de la sintaxis), todas ideas fundamentales para el desarrollo de géneros posteriores, como la poesía sonora o la poesía digital multimedia a inicios de los años 60.

La poética de Eielson a ese respecto conjuga el modelo de una sensibilidad formada por la experiencia vertiginosa de la vida urbana, como en efecto lo evidencia, por ejemplo, su participación activa en las revueltas de Mayo del 68 durante su estancia parisina<sup>88</sup>, con la posibilidad de manipulación tecnológica heredada de la vanguardia futurista.

Desde su llegada a la capital francesa en 1948, Eielson se había mostrado interesado por las investigaciones de música concreta del francés Pierre Schaeffer, pionero indiscutible de este género, deudor de las técnicas futuristas recién señaladas e impulsador de las primeras experiencias de poesía sonora en los sesenta<sup>89</sup>.

Alvarado señala, en este contexto, la importancia de la aparición de la banda magnética, soporte en que se presentaba la música concreta. Parte de la revolución que esta generó fue el constituir una experiencia sonora que se resolvía en el laboratorio y se presentaba a modo de audición. Por aquella época, señala el autor, se solía hablar de «música invisible» para denominar esa

---

<sup>87</sup> «Se trata de añadir al concepto de espacio, al que se limita el cubismo, el concepto de tiempo. Se trata de crear una construcción plástica en la que los dos conceptos de espacio y tiempo se equilibren recíprocamente a través de la solución de la emoción» (Boccioni 2004: 142).

<sup>88</sup> En el contexto de una declaración sobre su «Escultura luminosa» enterrada en la ciudad de París, el poeta explica: «La de París es diferente. La hice en mayo del 68, cuando llegué a esa ciudad y me encontré con la revolución estudiantil, en la que participé inmediatamente. Con otros artistas como Matta, por ejemplo, salimos a las calles, pegamos carteles, escribimos en las paredes. Muchas de esas frases, que ahora son eslogans reconocidos del movimiento juvenil, son nuestras» (Urco y Cisneros Cox 2010: 306).

<sup>89</sup> «Luego, yo mismo viajé a París, y más adelante me radiqué en Italia. Conocí a Luigi Nono y algo a Luciano Berio. Pero ya antes me había cruzado con los tres Pierres de Francia: Pierre Boulez, Pierre Henry y Pierre Schaeffer, en la época de la música concreta, y después electrónica» (Posadas 2004).

práctica, ya que su recepción implicaba la ausencia de un escenario: su modo de transmisión ocurría exclusivamente a través de parlantes (2017: 54).

Se sabe que Eielson no hizo música concreta, pero sí realizó una obra para cinta magnética, actualmente perdida, llamada *Misa solemne para Marilyn Monroe*, en 1962, complemento sonoro de *Réquiem para Marilyn Monroe*, un ensamblaje realizado el mismo año. Lo interesante aquí es constatar de dónde le viene el interés a Eielson por la simultaneidad como un concepto pivote para la creación de obras posteriores, entre las cuales las *ES* serían quizás las más contundentes y en las que opera con mayor eficacia tal idea. La hipótesis de Alvarado es que este interés procede precisamente de lo sonoro. Y ello lo deduce de la obra señalada, la cual muy probablemente se haya tratado de una misa policoral.

El estilo policoral veneciano, proveniente de fines del Renacimiento y principios del Barroco, refiere a la ubicación de conjuntos vocales e instrumentales en diversos espacios de la iglesia de manera que, al accionarse en conjunto, se produce una suerte de *collage* sonoro ambiental que expande el sonido multifocalmente. Esta práctica deriva en la música de vanguardia en conceptos como el de la estereofonía de Leopoldo La Rosa o la panauralidad de John Cage (Alvarado 2017: 54). Y es solo bajo esta idea de lo policoral que pueden entenderse acciones posteriores como *Concierto urbi et orbi* (1972) y *Concierto de la paz* (1972).



Vista de la instalación *El gran quipu de las naciones*, Munich, 1972. Extraída de *El Comercio*, Lima, 13 de abril. 2014.

*Concierto urbi et orbi* formaba parte de un proyecto de gran escala, compuesto de diversas acciones, entre las cuales destacaba «El gran quipu de las naciones», que consistía en anudar las banderas de los países participantes de los Juegos Olímpicos de Múnich en 1972. En la fase final de la *performance*, el artista quemaría todas las banderas en un gran anillo acompañando la combustión con *El canto de la juventud*, de Stockhausen, pieza también mencionada en su *Escultura con voz comprimida* de Eningen (1968). El concierto, que no se llegaría a ejecutar debido a los atentados terroristas sobre esa ciudad, en el cual un grupo de deportistas israelíes serían victimados, se habría realizado poco después de «El gran quipu de las naciones»:

El Concierto, como su título lo indica, tendrá lugar simultáneamente en otras diez ciudades de todo el mundo e incluye la música actual (jazz, pop rock, folk, etc.) como la clásica y las más avanzadas experiencias electrónicas. Estoy en contacto para ello con importantes compositores y músicos de Europa, Estados Unidos y Japón. Como ves, bajo su aparente incongruencia, la tentativa es apasionante y apunta a la transformación de la idea de «obra de arte», concepto periclitado y burgués. Las bandas sonoras de todas esas ciudades serán enviadas a un laboratorio electrónico en Roma, en donde un grupo de músicos de vanguardia (de acuerdo con los participantes) procederá a un mixage. Lo importante es el momento en que, a través de la música, varias multitudes de diversas razas, culturas, lenguas, etc., se encontrarán en completa comunión. Es el correspondiente sonoro-musical de lo que, por otra parte, llevaré a cabo con las banderas (Eielson 2010c: 128-129).

En entrevista con Roland Forgues, Eielson ofrece más pistas sobre esta pieza y señala que el pianista debía estar en Londres, el saxofonista en Nueva York, el baterista en Río de Janeiro, los tambores en París, etc. (Forgues 2010: 235).

Es interesante notar que el concepto de simultaneidad opera aquí en analogía al modo de producción capitalista globalizado. No es muy distinto este procedimiento al de una producción multisituada en donde, por ejemplo, al pensar en la fabricación de un automóvil, el trabajo se divide multinacionalmente: el motor en Londres, la chapistería en Nueva York, la pintura en Río de Janeiro y el ensamblaje final en París. En este caso, la unidad de la puesta en escena musical se desgarró y da lugar a una división territorial del trabajo cuyo montaje final (*mixage*) se solucionaría en un laboratorio electrónico, como señala el autor. El problema radica en pensar el modo en que el arte se posiciona ante este fenómeno: como mero reflejo especular, como resistencia autónoma, o como integración crítica y socializadora de los procesos de producción puestos en juego. Esta es, sin duda, una pregunta que excede la pretensión de este trabajo; no obstante, volveré sobre esta problemática más adelante.

Ahora bien, sobre este marco relativo al trabajo performático y sonoro de Eielson, uno puede retornar a las *ES* con mayores luces. La idea de simultaneidad aparece de nuevo en una entrevista con Martha Canfield, esta vez en relación con el objetivo de estas piezas: «En el caso de las "esculturas" el objetivo central fue el de establecer un nuevo tipo de contacto con una realidad planetaria cada vez más alarmante y cercana a nosotros, gracias a los media tecnológicos. Utilizar estos mismos media para transmitir un mensaje que nos hiciera sentir a todos como parte de una misma humanidad, de un mismo planeta, me pareció válido» (Canfield 2002b: 50).

La idea de lo simultáneo aparece aquí como el efecto de un uso social de la tecnología que apunta a cuestionar las fronteras étnicas, geográficas, lingüísticas, políticas y sociales de las

naciones, y abogar en esa ruta por la conformación de una «sociedad planetaria». Utopía no exenta de fricciones si se toma en cuenta (1) el medio físico a través del cual esa conjunción se hace efectiva, es decir, se materializa en la obra, y (2) el espacio en el cual se desplegarían imaginariamente estas esculturas, un magma subterráneo en el que el juego político de las demarcaciones territoriales se desencaja al constatar la brutalidad orgánica e indeterminada sobre la que este juego se instituye.

La tecnología se ofrece, en ese sentido, antes como una matriz dinámica dispuesta a activar un conjunto de problemas —entre los cuales, el problema mismo de lo tecnológico y sus efectos alienantes no quedan exentos— que como una determinación global a la que uno se somete de modo poco crítico.

En muchas de sus entrevistas, Eielson refiere, además, a proyectos suyos con computadoras y tecnología diversa: «un intento teatral con el uso de sistemas cibernéticos» (Freire 2010: 159); poemas sonoros o estructuras vocales (Cisneros y Vargas 2010: 329, Canfield: 1995); un concierto de trapos, también llamados «audiopinturas», en el que «la repetición de determinadas palabras grabadas en cinta magnética produce en quien las escucha verdaderas alucinaciones de orden visual»<sup>90</sup> (Forgues 2010a: 234); las *ES*; el *Concierto urbi et orbi* (1972); entre otros. De todas esas experiencias, la única de la que nos queda un registro completo es *Azul* (1972)<sup>91</sup>, un

---

<sup>90</sup> En una correspondencia con Juan Acha en 1977, Eielson refiere a este tipo de prácticas, exploradas fundamentalmente desde 1972 a 1973, de la siguiente manera: “De estos textos, más que la imagen metafórica u otra, me interesa sobre todo la estructura del poema. Un breve trabajo de computadoras realizado hace algunos años me dio resultados tan fascinantes y prácticamente intraducibles en ninguna lengua que toda imagen ha perdido desde entonces para mí su carga significativa. Quedándome solo con los esquemas combinatorios, con las medidas del poema, con sus ritmos, con su remoto origen matemático, terminé por inventar un cierto tipo de poesía sonora, vocal y estadística cuya (para mí) dramática desnudez no tiene nada que envidiar a la frialdad de las cifras. Puesto que la realidad misma —por sangrienta que ella sea— no es sino una cifra.” (2010h: 164). Recordemos que las experimentaciones combinatorias con la escritura habían aparecido ya desde *Tema y variaciones* (1950) y en algunos pasajes de su novela *El cuerpo de Giulia*—no iniciada en los años 50 pero finalmente publicado en 1971.

<sup>91</sup> Recientemente Luis Alvarado, a través de su sello discográfico Buh Records, ha publicado *Eielson / Audio: Estructuras verbales para voz*, un conjunto de vinilos que recoge esta pieza sonora de Eielson en su versión íntegra y añade una versión en vivo de 1998. Cfr. Alvarado 2020. Un dato a tomar en cuenta de la publicación es que la pieza referida aparece bajo el nombre de “Colores” no de “Azul”. Alvarado refiere



texto sonoro en el que se repiten reiteradamente las palabras «rojo», «verde», «amarillo» y «azul», cada una en un tono distinto, lo que surte un efecto sinestésico que hace del color una experiencia auditiva y de la palabra hablada una experiencia visual. Todos los demás, o han desaparecido o se quedaron en meros borradores o nunca se publicaron debido a que «no hay un mercado para este tipo de cosas» (Cisneros y Vargas 1988). En el caso de algunos eventos (*ES* y *Concierto urbi et orbi*) en los que proyecta el uso de una tecnología global y simultaneísta (el soporte de inscripción no es otro que el mundo), Eielson es más enfático y apunta: «[...] me adelanté demasiado» (Otero 2010: 468), ya que este tipo de trabajos exigía una clase de tecnología «casi inexistente entonces, y por esta razón se realizaron solo parcialmente» (Otero 2010: 468). Queda la pregunta sobre cuáles de estos proyectos estaban destinados a ser realizados materialmente y cuáles otros fueron pensados para no ser ejecutados sino en el papel. Por lo pronto, como hemos mostrado, solo las *ES* son un ejemplo efectivo del segundo caso. La acción de pretender inaugurar la *Escultura horripilante* en Lima y no poder hacerlo, sin embargo, lo ubica, en tanto evento, en el primer caso. En esa línea, las *ES* serían experiencias frustradas institucionalmente e irrealizables por naturaleza, en un nivel más bien fáctico-ontológico.

...

La aproximación de Luis Rebaza a las *ES* parte también del interés de Eielson por la tecnología, pero, a diferencia de Alvarado, Rebaza no aborda esta desde el campo de la vanguardia musical, sino en relación con su interés temprano por la ciencia ficción y los procesos de modernización arquitectónica en el Perú, y con el modo en que estos se conectan desde finales de los 60 con el discurso de desmaterialización del objeto artístico proveniente del arte conceptual.

---

que la decisión de llamar a la pieza “Colores” fue producto de la insistencia de Martha Canfield, directora del Centro de Estudios Jorge Eielson, amiga personal del artista y acreedora de los derechos de publicación de esta obra, aun cuando “Azul” sea el nombre con el que Eielson presenta originalmente la pieza en el festival “Itinerarios del sonido: 14 artistas escuchan Madrid”, realizado en el 2005 en esa ciudad.

Rebaza se remite al cuadro «Presencias e influencias» que Eielson produce bajo la forma de una «constelación cultural» para el número 4 de la revista *Hueso Húmero* en enero-marzo de 1980. Eielson coloca allí la ciencia ficción en quinto lugar de importancia entre otros tópicos recurrentemente abordados por la crítica, como la influencia de los místicos castellanos, su pasión por la costa del Perú y los textiles precolombinos, el budismo zen, Roma, la música jazz y contemporánea, entre otros. El autor llama la atención sobre el hecho de que la ciencia ficción sea la única de toda la constelación que no haya sido abordada por la crítica peruana, sino hasta 1977 cuando Juan Acha hace referencia a *Tensión lunar*, la hipotética pieza que Eielson ofrece a la NASA en 1969. Sin embargo, para la crítica esta resulta ser una excentricidad más bien insular en su obra, antes que un gesto que es posible articular con preocupaciones análogas en su trayectoria.

Entre tales preocupaciones, figura una serie de referencias a Flash Gordon (personaje del cómic homónimo creado en 1934), algunas naves espaciales que aparecen en el cielo de Lima («[h]ombres violeta, provenientes de las estrellas» que «a bordo de una incandescente aeronave, surgen del mar»), «superhombres» y homúnculos en su novela *Primera muerte de María* (1988). Aparecen, además, robots tanto en *El cuerpo de Giulia-no* (1971) como en su *Escultura horripilante* (1967), y autómatas en su obra de teatro *Maquillage* (1948)<sup>92</sup>.

La hipótesis de Rebaza es que «el interés de Eielson en mecanismos humanoides cuya autonomía está de una u otra manera relacionada al ser humano [...] es una línea de su

---

<sup>92</sup> Rebaza sostiene que, al interior de *Maquillage*, por ejemplo, se presenta lo que parece ser una deuda a *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, y cita este párrafo como prueba de ello: «[...] en medio de un chorro de luz que revela sus proporciones. [Juan] Tiene las manos y la cara llenas de grasa negra, y lleva una máscara metálica vuelta hacia la nuca» (citado en Rebaza 2017: 168-169). Luego añade: «Este humanoide que da enormes pasos, acciona como un autómata, no es un ángel de aluminio de alma eléctrica derrotado como parte de la trama de una tragedia, como en su *Antígona*, sino un amenazante mecanismo automático [...] Su autómata es obviamente una alegoría prestada de las críticas de entreguerras a la industrialización capitalista, a su idea de progreso, a la sociedad moderna y a los medios masivos de comunicación» (Rebaza 2017: 169).

participación en el proceso estético de descorporeización de la subjetividad en la que se aboca el ultramodernismo europeo que le es contemporáneo» (2017: 169).

La participación en ese proceso, derivado de la integración de la tecnología en la vida social y en su consecuente proyección imaginaria de futuros posibles, es rastreable desde las circunstancias que rodean su participación en el tercer Salon des Réalistes Nouvelles en julio de 1949. Aunque no contamos con registro de lo allí expuesto, se sabe, por declaraciones suyas, que exhibió una serie de piezas móviles. Lo más probable es que estas piezas remitan a las exploraciones cinéticas y geométricas del grupo Madí, al que Eielson se asocia en 1950, como a los trabajos que el francés Jean Peyrissac (1895-1974) presenta en el salón en 1946. Según Rebaza, el contacto entre ambos artistas, que parece haberse dado en el 49, «desencadena un interés específico en la tecnología reciente que muestra la rápida inserción europea de Eielson en lo que una vez llama el ultramodernismo» (2017: 160).

De hecho, un año después, Eielson publicaría en el número 4 de la revista de la Agrupación Espacio<sup>93</sup> una traducción al español del ensayo de Peyrissac «Hacia una plástica del espacio», incluyendo una breve nota introductoria al texto en la que señala que «este escultor, constructor, o como quiera llamársele, representa el movimiento más avanzado de la plástica espacial moderna» (Eielson 1950: 9).

Con esta publicación, Eielson se dirige al público de modernizadores peruanos y presenta un trabajo que, a la vez que vuelve borrosa la definición convencional de escultura, apunta a pensar la relación entre la ingeniería y el diseño urbanístico desde un horizonte espiritual y cosmológico: «Sus construcciones se basan en los más puros y determinantes fenómenos cósmicos: gravedad, fuerza ascensional, movimiento pendular, centrífugo, palancas, plano inclinado, etc.

---

<sup>93</sup> En ese mismo número, colaboraría también con la publicación del primer acto de *Maquillage*.

Peyrissac sabe encontrar en la maraña mecánica del universo una belleza nueva, sana y rigurosa, como la arquitectura a la que está destinada» (Eielson 1950: 9).



Jean Peyrissac, "Hacia una plástica del espacio" (prólogo de J.E Eielson).  
En *Espacio* 4, abril 1950, p.9

En el mismo número de la revista *Espacio*, se incluye también la traducción del ensayo de Piet Mondrian «Home - Street - City» (1927), en el que se discuten las relaciones entre pintura, arquitectura y urbanismo desde el punto de vista del neoplasticismo aludiendo a la necesidad de erradicar la expresión del *hombre singular* para efectos de un equilibrio armonioso con el ambiente que lo circunda. La unidad espiritual entre ambos sería resultado de «una expresión plástica pura, basada sobre las relaciones de líneas y colores puros [...] compuestos de tal manera que pierdan su individualidad formando una oposición neutralizante y aniquiladora, una unidad inseparable» (Mondrian 1950: 7). Un año antes, en 1949, meses después de llegar a París, Eielson produce su primera pieza abstracto-geométrica bajo el título *A Mondrian*. El influjo de la poética de Mondrian se ve condensado, sin embargo, en el ensayo que publica en el

suplemento *El Dominical* del diario *El Comercio* en 1956. Su preferencia por el neo-plasticismo como modelo estético del modernismo contemporáneo era ahora muy clara y se corresponde bien con la propuesta arquitectónica modernista de la Agrupación Espacio.

La vía de acceso hacia una efectiva integración del hombre en el color y en el espacio puro no es la de una subjetividad anclada en angustias terrenales («reflejos egoístas de nuestra pequeña personalidad»), sino aquella que refiere a una «inefable arquitectura interior», una subjetividad que aspira, sin embargo, a restituir su universalidad en tanto integrada al orden espiritual del espacio cósmico. La idea de Rebaza es que «siguiendo la lógica de "esta inefable arquitectura interior" podría argüirse que la perfección geométrica de la arquitectura modernista crea un espacio aparentemente ideal no para el cuerpo sensitivo, sino para la conciencia descorporeizada» (2017: 175). Esto no excluye la investigación de este tipo de arquitectura sobre el funcionamiento de organismos biológicos y sus mecanismos de autorregulación natural. Es sintomático a este respecto, apunta el crítico, que en la «Expresión de principios» de la Agrupación Espacio, publicada en el mismo número de la revista, sea recurrente el uso de analogías orgánicas en referencia al funcionamiento y al autocontrol o autorreparación de las sociedades, principios recurrentes en los trabajos de Frank Lloyd Wright y Le Corbusier, dos de las figuras más importantes del modernismo arquitectónico que promulgaría dicha agrupación en el contexto peruano (2017: 177).

El espacio ideal de la arquitectura modernista promueve, como hemos señalado a propósito de la tesis de Rebaza, una deflación de la visualidad y el cuerpo sensitivo («conciencia descorporeizada») y un mecanismo de autocontrol o autorregulación de las sociedades que se inspira en la idea de una ciudad entendida como «organismo vivo». Ambos principios permiten retomar la idea de la cibernética en la obra de Eielson, «disciplina que se establece en 1948 y es definida en ese año por Norbert Wiener precisamente como "el vasto campo de la teoría del control y la comunicación sea en la máquina o en el organismo animal"» (Rebaza 2017: 177).

De hecho, en su poemario *Mutatis mutandis* (1954), la idea de la cibernética estaba madurando ya en este último sentido. Tal como sucedería después con la *Escultura horripilante*, se sugieren allí sistemas autorregulados con mecanismos de retroalimentación que imitan la vida, como se lee en el poema 1:

existirá una máquina purísima  
copia perfecta de sí misma  
y tendrá mil ojos verdes  
y mil labios escarlata  
no servirá para nada  
pero tendrá tu nombre  
oh eternidad

(Eielson 1976: 225)

Y del poema 5 al 7 se despliega una imaginería propia de un punto de mira exterior al espacio de la tierra: «tierra con redondez la tierra / y todo lo que existe sobre la tierra / tierra tierra tierra» (1976: 229); en el que las naves emulan ser estrellas: «pura astronave brilla siempre / como una simple lámpara de aceite / que ya se siente sola / y sin familia / entre el terrible espacio / entre tanto cielo ciego / que no cesa / y tanto abismo centelleante / que no se abre» (1976: 230); y en el que aparece una subjetividad que tienta su descorporalización orgánica: «de inexplicable cristal / que respira / quisiera ser de nylon / de celophan de acero» (1976: 231)<sup>94</sup>.

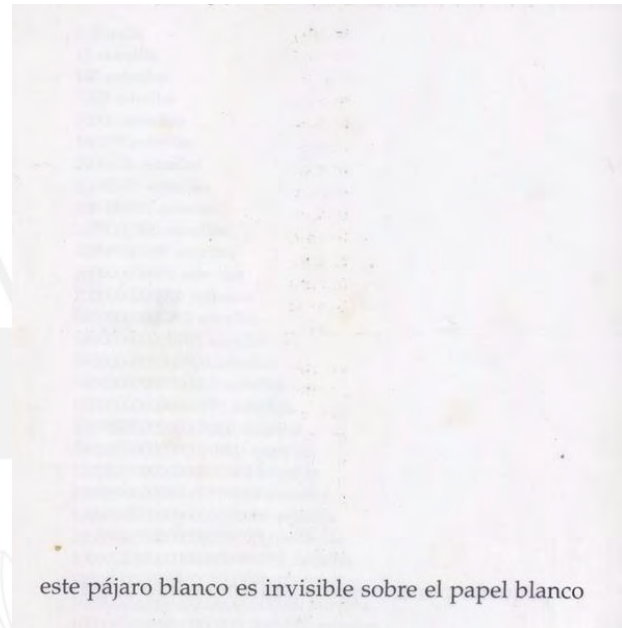
Por otro lado, la alusión a una arquitectura desmaterializada que contempla la deflación progresiva de la visualidad y el cuerpo remite también a la relación texto-imagen en la obra de Eielson. Rebaza ha establecido un contrapunto entre dos poemas siguiendo esa ruta. El primero, de 1950, es quizás el poema visual más conocido de su trayectoria artística: «Poesía en forma de pájaro». El segundo, menos conocido, es un texto de su colección *Canto visible* (1960), en el

---

<sup>94</sup> Rebaza ha sugerido también este análisis (2017: 180-181).

que presenta una página mayormente blanca que lleva impresa en su parte inferior el siguiente texto: «este pájaro blanco es invisible sobre el papel blanco».

azul  
brillante  
el Ojo el  
pico anaranjado  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello  
el cuello herido  
pájaro de papel y tinta que no vuela  
que no se mueve que no canta que no respira  
animal hecho de versos amarillos  
de silencioso plumaje impreso  
tal vez un soplo desbarata  
la misteriosa palabra que sujeta  
sus dos patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas  
patas a mi mesa



J.E. Eielson, "Poesía en forma de pájaro", 1950. Publicado en *Tema y variaciones*.

J.E. Eielson, "Sin título", 1960. Publicado en *Canto visible*.

El crítico sostiene que «en un lapso de diez años, Eielson ha pasado de una representación figurativa a la desaparición de la imagen visual o, más precisamente, a una visualidad que se apoya en un proceso mental. No se trata para él de presentar un objeto exterior al cual mirar sino de activar el proceso de la visión sin depender del efecto de dimensionalidad» (Rebaza 2017: 189).

Uno podría interpretar también de otro modo estas piezas. En la línea del no-objetualismo de papel, podríamos argüir que, si en el primer texto el pájaro figurado «no vuela» porque se resuelve «pájaro de papel y tinta», es decir, una materia gráfica que absorbe la acción real (volar)

a su plano de potencia (y, por ello, su vuelo deviene invisible), en el segundo, el pájaro ha sido absorbido a un plano en donde incluso su materialidad gráfica es una pura posibilidad, como aquella virtualidad a la que refiere ese otro poema de la misma colección «poema por escribir», de manera tal que queda solo la materia del soporte (papel) que lo opaca todo. Allí el pájaro es también subterráneo, en el sentido de potencial. Pero Rebaza no toma esa ruta ya que opta por el conceptualismo sui géneris de Yves Klein, espiritualista y utópico en un sentido distinto del recién planteado.

Al igual que Klein, cuyo azul patentado IKB (International Klein Blue) aparece referido años después en la *Escultura con voz comprimida* de Eielson, la inclinación del peruano por el arte conceptual parece originarse, sostiene Rebaza, en su interés por las discusiones que provocaron la carrera espacial y la cibernética contemporánea (2017: 165). Un texto que condensa bien este cruce de preocupaciones aparece en 1954, tres años antes de la puesta en órbita del primer satélite artificial, bajo el nombre de «Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad»<sup>95</sup>.

En resumen, el texto refiere a la construcción de una arquitectura que, poco a poco, se va haciendo invisible e incluso inmaterial:

[...] mi silencioso proyecto:  
habitaciones esféricas para recibir toda la luz del cielo;  
transparencia general;  
muros flotantes de gases;  
cortinas de luz y sombra y muebles de blandura graduable a voluntad;  
articulaciones invisibles, en cada casa, en juego con el paisaje y con las posiciones celestes;  
cada casa poblaría el espacio terrestre sin alterarlo, como los planetas el cielo;  
solo esferas transparentes y escaleras metálicas como los anillos de Saturno;  
árboles, frondas y cascadas derramándose a través de ellas durante las cuatro estaciones;  
graduaría el color de las aguas y el césped; convertiría el espacio terrestre; construiría una ciudad sin límites al borde del firmamento conforme hoy se construyen al borde del mar;

---

<sup>95</sup> «El imaginario cósmico de este texto de Eielson debe mucho a la visualización llevada a cabo por ilustradores científicos como Fred Freeman y Chesley Bonestell, quienes ilustran las cubiertas de la revista Collier's durante la publicación de la serie de ensayos "Man Will Conquer Space Soon!", y también las revistas *Life* y *Fantasy and Science Fiction*. Los artículos ilustrados entre 1953 y 1954 incluyen los temas de la navegación espacial y la cibernética: "Astronomy: Rings of Saturn Explored from Her Satellites", "Spaceman's Real", "The Baby Space Station", "Man's Survival in Space" y "The Starry Universe", por citar algunos» (Rebaza 2017: 186).



el cuerpo del hombre, entre el movimiento y la luz, recibiendo los fulgores materiales, el influjo de los grandes vientos y de los ritmos circulares, compartiendo una salud sin tacha, una música general!

(Eielson 2010d: 53-54)

En este texto, se plantean dos extremos relativos al habitar del hombre. El primero está referido a su propia corporalidad: sugiere una progresiva reducción de esta al punto de imaginarse en una atmósfera sin gravedad en la que la única posibilidad de una «salud sin tacha» depende de la transparencia de un cuerpo casi levitante (Rebaza 2017: 195). El problema de la materialidad de su cuerpo físico lo obsesiona al punto de constituir un tópico recurrente en su obra. Un ejemplo de esta recurrencia son estos versos de *Noche oscura del cuerpo*: «No tengo límites / mi piel es una puerta abierta / Y mi cerebro una casa vacía» (Eielson 1989c: 12-13). O estos otros de *Habitación en Roma*: «Me pregunto / si verdaderamente / tengo manos / si realmente poseo / una cabeza y dos pies» (Eielson 2008: 39).

En relación con el entorno arquitectónico, se figura una atmósfera también desmaterializada, un habitar entre «muros flotantes de gases y cortinas de luz y sombra». Rebaza trae a colación un texto de Yves Klein de 1959 titulado *La evolución del arte hacia la inmaterialidad*. Allí el artista proyecta la construcción de una «arquitectura aérea», esto es, una ciudad desmaterializada posible gracias al uso de materiales de construcción como el viento y el sonido. En ese hábitat utópico, viviría un ser humano descorporalizado una vez que sus necesidades biológicas hayan sido resueltas tras la aplicación de principios científicos a la tecnología del futuro.

Los escritos de Klein y Eielson son sorprendentemente parecidos. Siendo proyectos utópicos, los textos operan como relevo documental de una arquitectura no realizada. La megalópolis de Eielson no ofrece planos o esquemas; en cambio, la de Klein sí, y ello permite imaginar indirectamente la del primero. Al texto del francés lo acompañan dibujos del arquitecto Parent y estampados del propio artista. El espacio que allí se describe es el de una ensoñación de espacios abiertos, muros y techos invisibles. Emergen superficies artificiales hechas de chorros

de aire sobre los que levitan una serie de personajes que parecen libres de las limitaciones físicas. Rebaza anota que los atributos de quienes habitan tal arquitectura pueden bien corresponderse a lo que Manfred Clynes y Nathan Kline definen en 1960 como el «cyborg». Esta entidad es anunciada al público en la nota «Man remade to live in space», publicada en julio de ese año en la revista *Life* (1960: 77-68). Ambos científicos definen el *cyborg* como el cuerpo humano modificado, o adaptado al viaje y la exploración espacial. «La concepción del cíborg pone sobre la mesa la posibilidad real de una liberación de las restricciones corporales y una concreta integración entre la humanidad y la robótica» (Rebaza 2017: 194).

Sintomáticamente, ese mismo año, Eielson propondría una pieza denominada *Cibor 2000* (1960). Se trata de un ensamblaje sobre tela en el que se observan los restos de una camisa semidestruida por el paso del tiempo, el uso, la manipulación y el fuego. La escena es como un cuerpo en proceso de abstracción. El cuerpo deviene invisible, atrapado entre la prenda de vestir y el lienzo que le sirve de soporte. Sobre esa línea, es posible ensamblar estas ideas con proyectos científicos de la época cuyo objetivo era precisamente imaginar la posibilidad de una presencia humana en el espacio fuera de la atmósfera terrestre, como se observaba en los proyectos de Klein y Eielson.



Jorge Eielson, *Cibor 2000*, 1960,  
ensamblaje sobre tela, 98x78 cm,  
colección privada. Extraído de Rebaza  
(2015)

Siete años después, Eielson imagina un humanoide robótico que opera ya no en una arquitectura aérea sino en el subsuelo del territorio nacional, y lo hace explotar. Una utopía futurista labrada desde la remoción de los cimientos. Es también sintomático que, el mismo año en que proyecta el *entierro* de la *Escultura horripilante*, como si se tratara de un fardo funerario, en el ala suroriental de la plaza de Armas, *expone* en la galería Moncloa una serie de *Quipus* que, en una carta a Sebastián Salazar Bondy fechada en abril de 1965, describe como «un menor esfuerzo romántico, el tentativo de un vocabulario visual que proceda más en el sentido de la trascendencia que en el de la improvisación. Lo opuesto —en una palabra— a la cibernética» (1965, citado en Rebaza 2017: 199). De ahí la cuota tensamente modernista que esta escultura, juzgada desde su contenido, adquiere. Y de ahí también que Rebaza culmine con la siguiente reflexión:

Para finales de los años sesenta existe una tensión entre dos líneas a tomar con respecto al modernismo: una que busca un cambio radical en la concepción de la vida humana a partir de una idea de progresión evolutiva unidireccional y recta, y otra que ha arribado a lo nacional luego de realizar un recorrido elíptico o circular por lo cosmopolita. Es significativo que la «Escultura horripilante», aunque no lo parezca a simple vista, reúna tensamente ambas líneas (2017: 201).

### 3.3. Suspensión: El papel / el no-objeto / la potencialidad

Las aproximaciones que he reseñado y comentado hasta el momento me ofrecen un diagrama efectivo para rodear las *ES* desde múltiples ángulos: la memoria, la tecnología, la inmaterialidad. Tales abordajes tienen la virtud de delimitar un marco en cuanto a las preocupaciones de Eielson recurrentes en su obra y articuladas aquí bajo un registro conceptual (la arqueología y la deriva del ocultamiento subterráneo), o algunas otras referentes al espíritu de época tanto a nivel artístico (el diálogo con Klein, la música concreta, el arte monumental) como histórico (la carrera espacial, la cibernética y la utopía simultaneísta). Ninguna de ellas, sin embargo, me parece que pone el debido énfasis en interrogar las condiciones materiales de producción y distribución de la pieza, lo cual nos lleva a plantear una interrogación más amplia acerca de la pertinencia o no de la categoría de «obra» aplicada a este contexto y, por consiguiente, del carácter crítico de la forma-mercancía sobre la que esta pieza ondula, entre el espacio social referente a su enunciación (el espacio urbano) y el de su circulación objetual referente al mercado artístico o literario (lo que circula es una superficie escrita ya sea en revistas o libros, ya sea en láminas de rodoid translúcido).

Al respecto, sorprende cómo ninguna de las interpretaciones aludidas haya puesto énfasis en cancelar la expectativa del público consumidor en cuanto al enterramiento efectivo de las *ES*. No temo mencionar que un buen número de personas a las que les he comentado sobre la pieza (muchas de ellas vinculadas al mundo del arte) quedan «decepcionadas» por el hecho de que Eielson no hubiera llevado a cabo la acción que enunciaba. La aclaración debe ser directa y sin ambages: no existe dato alguno que certifique que Eielson haya enterrado *algo*. Definitivamente,

la escultura descrita en cada caso estaba diseñada para no realizarse y, por extensión, para no enterrarse. Queda la posibilidad, poco probable, de que Eielson haya enterrado un *papel* como acto ritual, pero carecemos de pruebas para ir más allá de esta especulación. Por tanto, solo podemos sostener aquí que la inhumación es un acto enunciativo, no fáctico. Esta observación es la que nos conduce a discutir la pieza dentro del marco que hemos llamado «no-objetualismo de papel». Se trata de un antidiseño cuya realización está suspendida en el espacio virtual de la escritura. Sin duda, es necesario preguntarse bajo qué criterios juzgar esa irrealidad referida a la acción concreta del «enterramiento» (no bastaría ponerlo entre comillas), pero haríamos bien, primero, en allanar el terreno y no querer buscar el posible filo político de este dispositivo en la incidencia fáctica sobre el espacio de lo público (o del subsuelo), y recién luego pensar en qué medida es posible conservar tal expectativa explorando lo que sucede en un espacio de mediación previa, como es el papel y sus correspondientes modos de circulación y exhibición.

En efecto, ya había anunciado líneas antes, a manera de hipótesis, que uno de los rasgos fundamentales de este no-objetualismo de papel sería el de una radical ambigüedad ontológica respecto del concepto y del lugar de la «obra» dentro del campo estético en el que se desplaza. El cuestionamiento de esta noción aparece en Eielson a propósito de un desencantamiento de un imaginario mítico refugiado en el cultismo, el lujo y el prestigio de la tradición clásica europea. Liberado de ello, el poeta solo se encuentra consigo mismo. Pero su propia visión del mundo se resuelve en un cuestionamiento del lenguaje. El propio Eielson identifica esa ruptura con *Bacanal* (1946). El lenguaje se curva hacia el magma subterráneo de donde emerge, abandonando su presunta suntuosidad, y se confunde con la excrecencia del cuerpo y de la escritura. Sus versos iniciales apuntan hacia ello: «¿Conocéís la imprenta del bruto que reina, come y caga enjoyado en su trono de hierro y papiro?». En una entrevista con Abelardo Oquendo en 1981, al ser interrogado por tal ruptura, el poeta responde:

El acercamiento a sí mismo coincide siempre con una crítica radical del lenguaje. No hay gran poesía sin esa tentativa, aunque dicha tentativa, sea muchas veces un fracaso. No importa. Más aún: para los mejores es siempre un fracaso. Las llamadas «obras» no son sino las cenizas, los pobres restos, más o menos reconocibles, de una batalla campal: Rimbaud dejó su vida en ella. Nosotros más humildemente, dejamos algunas «obras» (Oquendo 2010: 199).

Ahora bien, si se tiene en cuenta que el cuestionamiento existencial del objeto artístico conlleva, además, el desmantelamiento de una serie de polaridades articuladas alrededor de este, se torna aún más pertinente una declaración como la que hace Eielson tres años después en una entrevista con Roland Forgues a propósito de sus *ES*: «La emoción estética nace de la conjunción de todos estos elementos en un todo inseparable que, siendo una cosa, algo creado por un individuo, participa a la vez de nuestro espacio, nuestro tiempo y nuestra vida de todos los días. Al mismo tiempo hay obra y no hay obra, y ella es privada y colectiva, abierta y cerrada, política e íntima, visible e invisible, real e imaginaria» (Forgues 2010b: 277).

Eielson mismo juega con esta ambigüedad a través de las dos versiones del título que le otorga a la pieza. Es Tarazona, como vimos, quien ha hecho notar este dato consignando una nota al pie de la revista *Creación & Crítica* (nro. 12), donde se publicara en 1972, por primera vez en medios peruanos, la *Escultura horripilante*. No es menor el dato.

Lo primero es atender a la especificidad del medio de difusión en donde empieza a circular a nivel local la *Escultura horripilante*. *Creación & Crítica* (Ediciones de La Rama Florida)<sup>96</sup> fue una

---

<sup>96</sup> En una entrevista publicada originalmente en el suplemento cultural de *La Opinión*, Buenos Aires, el 25 de mayo de 1980, pero republicada por el poeta Reynaldo Jiménez en 2004, Sologuren cuenta las circunstancias en torno al nacimiento de Ediciones de La Rama Florida: «Estando en Suecia, un viejo sueño. Un viejo sueño que nació cuando leí la primera antología de Gerardo Diego de poesía española, que traía pequeñas entrevistas a los poetas antologados. Y había una a Manuel Altolaguirre, donde él hablaba de su pequeña prensa de mano, con la que sacaba unas ediciones que se llamaban La Verónica. A mí me causó tal emoción saber que un poeta podía, con sus propias manos, darle forma y multiplicar sus poemas y los ajenos... Desde ahí tuve ese deseo. Pero me faltaba el dinero, los elementos materiales para organizarlo. En Suecia pude comprar una prensa de mano, tipo Minerva, alemana; pero allá no era posible porque habría sido costosísimo pagar a personas que se dedicaran a la composición manual en un país de una tecnología y una industrialización como Suecia. Al volver al Perú, ya con la prensa en casa, un buen día revivió el proyecto. Me aconsejé con una persona que me orientó en la selección de los tipos; los adquirí y comencé a editar libros de poemas, porque lo que me interesaba era hacer conocer la poesía. Eso me favorecía, porque los poemas generalmente son cortos, no son como los viejos poemas de los

revista literaria activa entre 1971 y 1977 dirigida por Armando Rojas, Ricardo Silva-Santisteban y Javier Sologuren, a quien es precisamente dedicada la pieza junto a César Moro y su compañero de generación y amigo personal Sebastián Salazar Bondy, de cuya obra *Lima la horrible* (1964) se extraería el epíteto que acompañaría a la escultura de Lima<sup>97</sup>.

En una entrevista de 1980 que Reynaldo Jiménez y Violeta Lubarsky le hacen a Javier Sologuren, luego publicada en 2004, este narra algunos detalles sobre las circunstancias que dieron vida a esta revista:

[La idea] surgió de un buen amigo mío, poeta, Ricardo Silva-Santisteban, por el año 64. Estaba en casa de mi cuñado y él me dijo que tenía la idea de sacar una revista y me preguntó si yo quería colaborar en su dirección. A mí eso me pareció un mundo, realmente. Conocía la experiencia de Westphalen con sus revistas, cuánto dinero, cuántos días se necesitan para una tarea así. Sin embargo, como no solamente Ricardo sino también Armando Rojas iban a colaborar, acepté. Era una revista de muy pocas páginas. En general se mantuvo en pocas páginas hasta el último número

románticos, con los que me hubiera podido pasar una vida componiendo. Entonces comencé con poesía peruana y extranjera. Entre los poetas peruanos, edité a muchos jóvenes. Hubo una colección que tuvo un feliz inicio con el libro de Javier Heraud, *El río*, y que llegó a tener diecisiete títulos; ahí estuvieron los primeros libros de Antonio Cisneros, Luis Hernández y otros. Esto lo llevé por once años, más o menos. En sábados, domingos, vacaciones, días de fiesta; inclusive cuando volvía de mi trabajo en la Universidad, donde ya no hacía toda la tarea sino que me ayudaban estudiantes a los que pagaba por la labor misma de componer. Tenía que dirigirlos y corregir las pruebas, de modo que estaba siempre al tanto. Fue en los primeros años que yo hacía todo el trabajo, ayudado por Kerstin, mi mujer, que cosía los libros, porque, ya que se hacía a mano, hubiera sido indecoroso ponerles unas grapas» (Jiménez y Lubarsky 2004: 79-80).

<sup>97</sup> Se sabe, además, que el título del libro de Salazar Bondy fue extraído de un poema de César Moro incluido en *La tortuga ecuestre*. De hecho, en el epígrafe del libro de Salazar Bondy, aparecen unos versos de este poemario que dicen:

«para decirme que aún vivo  
respondiendo por cada poro de mi cuerpo  
al poderío de tu nombre oh Poesía  
Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949  
César Moro  
(La tortuga ecuestre)»

La expresión «Lima la horrible» aparece citada con cierta ambigüedad entre la firma y lo que parece ser el último verso, lo que ha llevado a investigadores a sostener que «Lima la horrible, 24 de julio o agosto de 1949» viene a ser el título de la prosa y no el último segmento de una composición poética. Es probable que la ubicación del fechado en la página —hacia el costado derecho, similar al uso que se hace en las cartas— los haya llevado a creer que es así. En cualquier caso, se sabe que Eielson tenía una pasión particular por la vida de César Moro, a quien no llegó a conocer. Más de una característica vital los une respecto de su posición de rechazo frente a la ciudad de Lima: su exilio permanente y su homosexualidad, que, para los valores conservadores de la época, eran fuente de desprestigio. Hay mucho por investigar en cuanto a la relación entre ambos artistas-poetas y a la filiación vital de Eielson con Lima. No hemos tenido el espacio suficiente en esta investigación para ello. Para una buena introducción al tema, véase Peña 2015.

dedicado precisamente a la obra de Emilio Adolfo Westphalen. Veinte números y ahí hemos concluido (Jiménez y Lubarsky 2004: 82).<sup>98</sup>

La poca cantidad de páginas de la revista permitía solo publicar poemas, notas breves o ejercicios experimentales como la *Escultura horripilante* de Eielson, no cuentos ni ensayos largos. El tiraje era, además, de relativa extensión, entre 300 y 500 ejemplares, según testimonio de Ricardo Silva-Santisteban (2017). Esto impedía que su circulación, entre Lima y el extranjero, sea masiva, pero sí suficiente para provocar una serie de notas críticas como las que escribía Abelardo Oquendo en su columna del diario *El Comercio*, cada vez que salía un nuevo número<sup>99</sup>.

Uno de los aspectos más llamativos de este proyecto era la coexistencia de tradiciones diversas en un mismo formato. No era raro encontrar poesía francesa junto a poesía sueca, escandinava, sajona, japonesa, norteamericana y peruana, lo que condice con la labor de traducción que desempeñaron largamente Ricardo Silva-Santisteban y Javier Sologuren (el primero más afín a la poesía francesa; el segundo más a la sueca, escandinava y particularmente a la japonesa). De hecho, cuando se le pregunta a Sologuren por el propósito que lo animó a emprender esta empresa junto con sus otros compañeros, él responde: «Difundir la poesía nuestra y la poesía extranjera de todos los tiempos, en versiones y traducciones muy cuidadas y sin tener, en ningún momento, el prejuicio de la novedad. Por eso podía haber un poema de algún joven experimentalista al lado de la traducción de una canción de Petrarca, pasando por Hölderlin, Valéry y tantos otros. En este sentido, lo que nos animaba era dar las páginas más auténticas de la poesía. También había prosa, de escritores jóvenes que han crecido, que han ganado una obra» (Jiménez y Lubarsky 2004: 82).

---

<sup>98</sup> Aquí el poeta parece confundir las fechas ya que, más adelante, señala que la revista empezó entre el 67 y 68, cuando el primer número salió en realidad en 1971.

<sup>99</sup> Nos valemos aquí del testimonio de Ricardo Silva-Santisteban. No hemos podido aún acceder a las referidas notas críticas escritas por Abelardo Oquendo. Queda pendiente para la prolongación de esta investigación.



Sin duda, Eielson no podría ser juzgado en ese contexto de «joven», pero sí de «experimentalista», ya que, al lado de poemas de Paul Valéry, Friedrich Hölderlin, Raúl Deustua, Edgardo Rivera Martínez, entre otros, esta pieza parecía desafiar todo criterio editorial anquilosado en estilos, géneros y tradiciones específicos. El aparente eclecticismo de *Creación & Crítica*, sin embargo, parece ser menos una apuesta por la disonancia de filo vanguardista que una concepción dialéctica de la poesía y su evolución histórica. La apuesta por una poesía universal que reúne a lo diverso no surge en ese sentido por un «cosmopolitismo snob» que viene desde fuera («esas direcciones son las que más falsean un auténtico contacto cultural», asegura Sologuren (2004: 80)), sino por un nervio o necesidad íntimos cuyo compromiso es antes con el lenguaje y su capacidad de entretejer códigos diversos que con «temas» de cuño nacionalista o programático. Este sería, en suma, su principal desacuerdo con aquellos que, colocados en el frente de la (mal) llamada «poesía social», juzgaban a estos de «poetas puros»<sup>100</sup>, etiqueta que este conjunto de escritores naturalmente rechazaba. Eielson sentó al respecto su posición en una entrevista en 1985: «Nunca he creído en la existencia de dos o más maneras de escribir poesía. No existe una poesía pura porque no existe una poesía impura. Ni comprometida, ni programática, ni nacional, ni folklórica, ni ocasional. La poesía es una sola y, cuando es auténtica, no tolera adjetivos» (Forgues 2010a: 233)<sup>101</sup>.

---

<sup>100</sup> Esta tajante y poco productiva dicotomía fue introducida en el debate por Luis Monguió en su libro *La poesía postmodernista peruana* (1956) y erigida luego como bandera política por Alejandro Romualdo en los 50. Con el tiempo, esta polémica ha perdido validez. Los textos que, a nuestro juicio, mejor se encargan de rebatir estos prejuicios destacando la complejidad de intereses y estilos en los 50 desde la poesía, la pintura y la arquitectura son los estudios que Luis Rebaza le ha dedicado al tema. Véanse Rebaza 2000 y Rebaza 2017.

<sup>101</sup> Sologuren escribe al respecto: «Indudablemente la agrupación plantea sus problemas. Porque si bien Sebastián Salazar, en su evolución personal llegó a inscribirse en una corriente de poesía social o crítica, Eielson, Deustua, Blanca Varela y yo no lo hicimos, hemos continuado en lo que se llamó —mal, naturalmente— el movimiento de la poesía pura o el purismo. Éste es un rótulo que no tiene ninguna justificación: nosotros no hemos hecho nunca obra imposible, y la poesía pura es una obra realmente imposible, como todo lo que aspira a una pureza de carácter químico, sobre todo tratándose de seres humanos, tan complejos, tan conflictivos, tan contaminados de todo y por todo... Entonces, en ese sentido se ha distinguido en esta generación un núcleo que no ha hecho poesía social y otro que hace esa poesía —dándole el privilegio a la poesía social de discriminar, porque podría ser al revés, también, evidentemente. Ese hecho fue motivo de revisiones, críticas y hasta de ciertas polémicas. Ahora no se

Por otro lado, recordemos que fue Sologuren a quien se le enviaría la *Escultura horripilante* para que, al entrar en contacto con Acha, pudiera hacer viable su inauguración en Lima. Recordemos también que este artefacto tenía originalmente un conjunto de cualidades plásticas aquí soslayadas, debido a las limitaciones del formato-revista. Sologuren era quizás el destinatario ideal para recibir ese tipo de proyectos, ya que su entendimiento respecto de los valores materiales (extraliterarios) del soporte y la letra había sido consignado en sus propios ejercicios poético-visuales desde principios de los 50<sup>102</sup> y, sin duda, fue reforzado en su experiencia con La Rama Florida: una máquina de producción en la que el poeta se confrontaba con la utopía de hacer, y no solo decir, palabras. Como ha señalado Luis Alberto Castillo, «cuando Sologuren se dedicó a imprimir alguno de sus propios poemarios, él mismo se encargó de cada uno de los momentos del proceso (escritura, composición, armado, impresión, encuadernación, distribución, etc.), renovando así en nuestro medio la figura del poeta como artista y creador autónomo que no solo conoce las particularidades de su arte, sino que dispone del conocimiento técnico de los medios para producirlo» (Castillo 2017). El mismo Sologuren reflexionaba en esa línea a propósito de su experiencia con La Rama Florida: «Hace un tiempo escribí una serie de artículos sobre lo que la letra nos dice —la palabra puede parecer un poco pretenciosa, pero he estudiado esas cosas—: semiótica de la letra de carácter tipográfico. Todo lo que dice objetivamente la letra como tal, lo que es una cursiva, una redonda, lo que es una negrita respecto de una blanca, lo que es una mayúscula respecto de una minúscula» (Sologuren 1980).

De este modo, no es casualidad que haya sido *Creación & Crítica* la vía de acceso de los primeros ejercicios experimentales de Eielson en el Perú, artefactos en franca confrontación con

---

establece ninguna diferencia de ese orden entre una y otra tendencia, fundamentalmente uno se forma en ciertos valores, ciertas búsquedas, que además acusan determinados matices pero que en ningún momento implican diferencias radicales» (Jiménez y Lubarsky 2004: 69).

<sup>102</sup> Sin embargo, sus aventuras más experimentales en la línea de la poesía visual se observan recién en poemarios como *Corola parva* (1973-1975) o *Folios del enamorado y la muerte* (1974-1978), escritos precisamente en el regreso de Sologuren a la escritura después de largos años dedicados a La Rama Florida.

lo exclusivamente literario y en cercanía con el abordaje material de la escritura a la que hace referencia Sologuren. Siendo este uno de los directores de la revista, único dueño de la editorial que la producía y amigo personal de Eielson, Sologuren se revela aquí como uno de los principales agentes de promoción del Eielson multidisciplinario en el contexto local, más allá de sus gustos personales por esa clase de experimentaciones. Se renueva, entonces, lo afirmado por Eielson en el párrafo introductorio de este trabajo, aquello de que es a él a quien le debe la «parte visible» de su obra. No deja de ser paradójico, sin embargo, que precisamente a quien el artista le deba tal visibilidad le sea dedicada una obra de carácter invisible, soterrado. Pero esta paradoja puede servir de excusa para repensar el par visible-invisible en conexión con medios técnicos de producción, no solo en el caso de Eielson, sino de muchos otros poetas que fueron publicados en esta editorial.

Desde otro ángulo, recordemos la importancia que habían adquirido en los 70 las revistas, los periódicos, los catálogos y otras publicaciones para el arte conceptual cosmopolita. La llamada «desmaterialización del arte» había efectuado una redistribución de las obras por medio de plataformas alternativas que buscaban abrir el arte hacia nuevas audiencias, presuntamente alejadas del tradicional sistema de galerías y museos. Si el arte no dependía ya de su «materialidad», sino de la «actitud» o de la «idea», entonces estas podrían circular en distintos soportes sin menguar su verdadero sentido. *Escultura horripilante* participaba apenas de ese proceso, no asimilado del todo ni por la escena artística local ni por la industria editorial. *Creación & Crítica* resultó una suerte de isla cuya audacia al momento de dar cabida a «la novedad» no implicaba de ningún modo una decidida apuesta editorial por dar visibilidad a ejercicios de este corte, a diferencia de lo que sí ocurría en la escena norteamericana<sup>103</sup>. Prueba de ello es también

---

<sup>103</sup> Los comentarios más visibles sobre esta clase de trabajos de Eielson fueron, en su momento, de rechazo o de indiferencia, como el testimonio de Marco Martos sobre *Papel*, pero extensible a sus prácticas más experimentales. El escritor peruano Miguel Gutiérrez, autor de uno de los estudios más polémicos e importantes de la generación del 50, *La generación del 50. Una generación dividida* (1988), manifestaba sobre esta inicial perplejidad que le produjeron estos trabajos: «No, Eielson no es un gran poeta, aunque

la indecisión constante de las antologías y publicaciones de la obra de Eielson sobre la inclusión o no en formato libro/papel de trabajos inter-mediales como *Canto visible*, *Papel* o las *ES*. En todo caso, hemos visto cómo esta última obra no es indiferente de sus condiciones materiales de producción, lo cual la ubicaría en una relación tensa respecto del ala más dura del arte conceptual norteamericana, a lo Douglas Huebler, Lawrence Weiner o Joseph Kosuth, por ejemplo<sup>104</sup>.

Lo segundo es destacar la alternancia del título: en ambos se mantiene el vocablo «escultura» pero en uno se reemplaza el adjetivo «subterráneas» por la conjugación en dativo «para leer». Aquí retomamos un procedimiento típico que, en el segundo capítulo, hemos rastreado en sus poemarios de 1960, profusos en títulos de poemas con *instrucciones* específicas.

Si se observa la modificación sobre la lógica de un continuo, uno podría ensayar la ecuación de poner en el mismo plano ambos enunciados, y articularlos en una lógica disyuntiva o conjuntiva. Si es disyuntiva, lo subterráneo se opone a la legibilidad. Allí se reforzaría el movimiento vertical que resalta la pieza y que evidencia una tensión entre dos regímenes de saber, a propósito de lo que señalábamos en la interpretación que hace Tarazona de la pieza: la lógica del documento (el mito de la palabra impresa) versus la lógica del ritual prehispánico asociado aquí a un discurso que trasciende lo legible y se conecta con otras formas de comunicación no discursiva. Si es conjuntiva, uno y otro elemento son complementarios, y lo *subterráneo* es precisamente lo que

---

tal vez sea el mejor entre excelentes poetas de su generación». Años después, en un artículo publicado en *Libros & Artes* (nros. 14-15, 2006), hace una autocrítica de esta contradictoria declaración que, en buena cuenta, condensaba muchas de las posiciones que tenían otros poetas de los 50 en relación con la poesía no escrita de Eielson: «Recuerdo que este libro (que fue mi única fuente para mi estudio) me dejó sensaciones contradictorias, pues por una parte me permitió reencontrarme con la poesía bella e intensa de Eielson, pero, por otra, los conjuntos experimentales con que se cerraba el volumen, como *Canto visible* o *Papel*, me llevaron a preguntarme si nuestro autor había concluido ya su ciclo creativo. En cuanto a su pintura y otras artes practicadas por él creí, como muchos de sus lectores, que estas eran actividades aleatorias, compensatorias, suplementarias de un notable poeta que siendo consciente del declive de sus facultades líricas había optado por el silencio y la destrucción de la palabra. De modo que cuando me planteé la interrogante sobre la dimensión poética de Eielson partí de una visión limitada y demasiado unilateral de su obra» (2006: 20).

<sup>104</sup> En el apartado dedicado a la relación entre Eielson y el arte conceptual, retomaremos esta discusión.

reclama *legibilidad*. Casi en tono imperativo, Eielson nos estaría instigando a «leer» lo «subterráneo», es decir, a hacer arqueología del «esplendor soterrado» de la capital peruana, desenterrar su potencia en cuanto señal de identidad para articularlo en una narrativa redentoria de lo nacional<sup>105</sup>.

Lo tercero pasa por la operación conceptual que trenza dos regímenes de recepción distintos, como recién señalábamos: «En la escultura subterránea hay una transposición entre el hecho de leer y el hecho de mirar» (González Vigil 2010: 153). Sobre ese eje, vuelvo al título:

#### Título 1: *Esculturas subterráneas*

Si se parte del primer término del enunciado («esculturas»), uno dispone su visión para luego cancelar la expectativa con el segundo término, «subterránea» —es decir, oculta, imperceptible—, de manera tal que la objetualidad escultórica queda solo supuesta y es restituida a través de una operación mental específica, en un gesto parecido al que mencionaba Rebaza a propósito del texto que enuncia «Este pájaro blanco es invisible sobre el papel blanco».

La otra posibilidad es que la cualidad escultórica opere de modo autorreferencial: el soporte como campo escultórico. Es decir, no importa tanto el contenido del objeto dispuesto a inhumar como el soporte material sobre el que se dispone la masa textual. De hecho, destaca la especificidad de la técnica y el material que Eielson utiliza para tatuar las descripciones que le dan vida a la pieza. La técnica es serigráfica y el material es el rodoid translúcido: acetato de celulosa empleado para múltiples funciones, como base para películas de fotografía, como barniz (incluso para el sector aeroespacial en la Primera Guerra Mundial), como componente de algunos

---

<sup>105</sup> En 1988, Eielson declara: «Por mi parte, he escrito algunos breves estudios sobre arte precolombino. Pero no los considero textos críticos, sino más bien, interpretaciones estéticas de objetos y culturas antiguas, que generalmente los arqueólogos descuidan o no saben *leer* con la pertinencia del caso. Se trata de científicos que no poseen la formación necesaria o tienen una visión académica de la creación artística, absolutamente fuera de sitio en el caso del arte precolombino» (citado en Rebaza 2000: 123) [la cursiva es mía].

adhesivos o explosivos, entre otras. Como vimos, ya la operación que nominalmente destaca la materialidad del soporte había aparecido en *Papel*, en una serie de poemas («Escultura de palabras para una plaza de Roma», entre otros) y en una declaración brindada a Abelardo Oquendo en la que manifiesta que, después de *Papel*, sus libros no son ya de ese material, «sino de algodón, de oro, de piedra, de cristal, de yerba, de tierra, de terciopelo y de hierro» (Oquendo 2010: 202).

## Título 2: *Esculturas para leer*

¿Qué implicancias tiene y qué efectos produce el declarar legible («para leer») una realidad que se dice aquí, aunque fuese solo de modo nominal, escultórica? Se entrecruzan dos lógicas de recepción distintas: por un lado, el acto de *leer* desmaterializa el volumen-objeto al señalar una zona de invisibilidad solo aprehensible conceptualmente por la mente (el significado); por otro, el objeto escultórico tradicional impone una presencia física que no puede eludir su condición estética en tanto se exige una participación activa de los sentidos. En estricto, *leer* una escultura es desmaterializarla como significante para aprehenderla en una dimensión conceptual a través del lenguaje, no ya del órgano de los sentidos. El título aparece como una aclaración explícita que organiza indirectamente un campo de exclusión de las formas de recepción convencionales de la escultura. Y reivindica, así, la operación intelectual en torno a esta en una suerte de lógica compensatoria de la mente respecto de la percepción sensible. Es decir, el subtexto del título «Esculturas para leer» rezaría: «no así para mirar, tocar, escuchar, olfatear, etc.». Como sucede en sus trabajos de 1960, lo decisivo es que el signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez en el momento en que son consumidos, «siempre los jerarquiza un orden que va de la forma al discurso o del discurso a la forma» (Foucault 1981: 48). En este caso, la jerarquía del discurso se afianza («para leer») solo para redefinir los términos del objeto por ser consumido («esculturas»). Este es un caso en donde la indicación del consumo es productiva: reconduce el producto a su plano de potencia y reimagina los órdenes en los que se significa.

Si se leen en complemento, las dos opciones lindan entonces entre la rematerialización de un soporte confinado tradicionalmente a la transparencia del medio (la grafía y el papel rodoid señalados ahora en su condición escultórica no solo óptica, sino también táctil), y una aclaración en torno al consumo de tales materialidades que aparecen ahora como legibles (para leer) y que, en este sentido, apelan a una desmaterialización de la letra y el papel a fin de señalar más bien el significado (invisible) al que estos refieren.

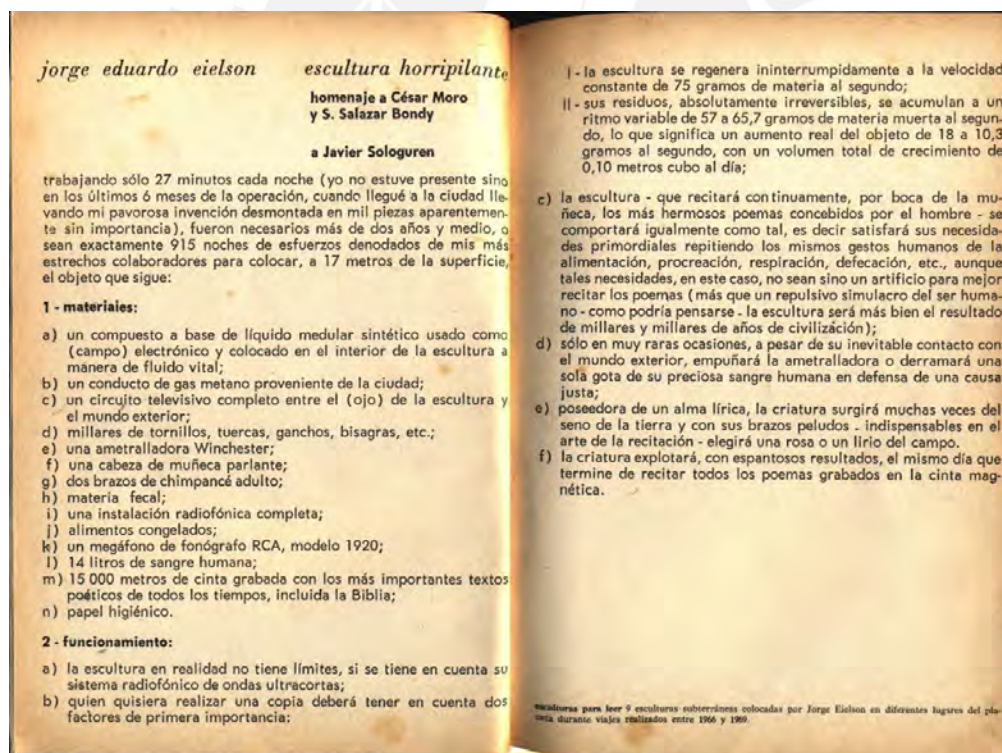
Veíamos en el segundo capítulo que esta dislocación opera también, en sentido inverso, en el penúltimo poema de *Canto visible* titulado «Texto para mirar», una serie de líneas organizadas en forma de versos a los que, despojados de su carga semántica, les queda solo la alusión de un ritmo gráfico espacializado sobre la página en blanco. Así, en relación con esta ruta trazada, las *ES* serían consideradas no solo una experimentación puramente conceptual, sino también un lúcido ejercicio de poesía visual. Ello se refuerza por la supresión de puntuación entre palabras, reemplazada por una breve pero notoria espacialización entre ellas y, en su conjunto, por la coherencia curatorial con la que estas piezas se exhiben juntas.

Recordemos al respecto que, en el acto inaugural en la galería Sonnabend de París el año 1969, se atiende particularmente a la organización física y espacial del papel (rodoid) sobre el que se disponen los enunciados que describen a las *ES*. El papel, diseñado con un color y una textura específicos vinculantes con cada ciudad en la que se ha producido el «enterramiento», se apila uno sobre otro hasta formar una suerte de libro-objeto dispuesto en vertical, como una torre de babel escrita. La transparencia del rodoid hace que las palabras se monten unas sobre otras y creen un efecto de simultaneísmo visual que deviene, finalmente, una experiencia ilegible. La simultaneidad no sería entonces solo evocativa a nivel geográfico en tanto cuestionamiento de los límites ficticios que separan los territorios políticos, sino además *material*, a propósito del diseño del conjunto de papeles devenidos instalación en el espacio de la galería. La comunión global materializada produce así efectos de ilegibilidad, quizás precisamente para sugerir la

posibilidad de una comunicación que trasciende la lógica discursiva del idioma y explora nuevas territorialidades más próximas a un lenguaje transverbal.

Sobre esta organización estructural del papel, vale señalar una serie de cualidades ahora referidas específicamente a la *Escultura horripilante* dedicada a Lima. Este señalamiento abre una veta interesante de análisis ya que refuerza el cariz político de la obra y, al mismo tiempo, sintetiza una serie de interrogantes sobre el lugar del trabajo en conexión con preocupaciones propias del arte conceptual.

Llama la atención que, de las cinco esculturas, la única que recurra a una disposición especialmente jerarquizada de la masa textual y a un estilo declaradamente instructivo — diríamos, casi burocrático— sea la escultura dedicada a Lima.



J.E. Eielsen, *Escultura horripilante*. Publicado en *Creación & Crítica*, número 12, Lima, febrero de 1972.



Listados, instrucciones de uso, enumeraciones, fechados, son todos procedimientos provenientes de un lenguaje técnico, despojado de subjetivismo, que cierta tendencia del arte conceptual se reapropia en un gesto de desmontaje crítico de su propia institucionalidad y de las mediaciones cada vez más burocratizadas del arte contemporáneo. Recordemos aquí la etimología de «burocracia» (*cratos*: 'poder', *buró*: 'escritorio' = 'el poder del escritorio'). Pienso en los ejemplos de Fluxus, cercano a Eielson; en Yoko Ono y su libro de instrucciones *Pomelo*; en *Water jam* de George Brecht; o, para no ir muy lejos, en *4 estaciones* (1960), poemario que Eielson le dedica a este tipo de procedimientos: «Tome este rectángulo de papel en el invierno con una temperatura de 7 grados bajo cero y quémelo en la chimenea» (Eielson 1998:266).

Pero la particularidad de la *Escultura horripilante* al respecto radica en el criterio constructivo de sus instrucciones confrontadas con su no realización, su imposibilidad, como un arquitecto sin obra obstinado en el diseño infinito de un plano solo ejecutable en el espacio de su mente-papel<sup>106</sup>.

Ahora bien, esa impotencia no se traduce en una suerte de nihilismo pasivo entregado a su indiferencia. Todo lo contrario: lo que inquieta con un cierto aire kafkiano en esta pieza es que Eielson diseña la imposibilidad con una precisión milimétrica importada de la jerga burocrática y legal, precisamente el lenguaje articulado dentro del orden de lo posible. No creo que sea gratuito que una paradoja así sea dedicada al centro administrativo del poder en Lima, precisamente una ciudad en la que la imposibilidad tiene forma de ley y la ley, casi siempre forma de imposibilidad.

---

<sup>106</sup> Además de los trabajos de Teresa Burga, Rafael Hastings y Rodríguez Larraín (sobre este último nos explayaremos en el capítulo final), uno podría establecer vínculos con otras obras consideradas en el registro no-objetual del arte contemporáneo peruano, como la de Gloria Gómez-Sánchez. A finales del año 1970, la artista decide retirarse de las salas de exposición con una obra que, hasta ese momento, sería uno de los pocos ejemplos de arte conceptual: «El espacio de esta exposición es el de tu mente. Haz de tu vida la obra», decía el único texto sobre papel colocado en una pared, mientras el resto de la galería permanecía vacía. Solo una pequeña mesa debajo del mensaje principal servía de apoyo a una ruma de papeles impresos en los que el espectador tomaba contacto con un documento dejado ahí para su difusión, en el cual propone un abandono de la vitrina del arte y la estética en favor de la búsqueda de una existencia que fuera de continua transformación espiritual y ética. Véase Tarazona 2015.

Resulta sintomático, en este sentido, que el único lugar en donde Eielson no pudo inaugurar su escultura, labor encargada a Juan Acha en diciembre de 1969, haya sido Lima. Esta, recordemos, fue calificada en ese contexto como un mero «capricho de poeta» (Canfield 2002b: 50).

El corolario necesario de esta consideración sobre la forma-papel, y sobre su sentido y su circulación institucionalizada pasa por interrogarnos qué es eso que impide que el papel no solo opere como registro o documento de una acción realizada, sino que, más bien, concentre el núcleo de lo que está puesto en juego en esta al denegar la posibilidad de ver realizado el humanoide y su respectivo entierro. ¿Dónde radica la imposibilidad de su realización, esto es, su proyección utópica? y ¿qué implicancias relativas a su condición de «obra» conlleva ello?

Recordemos el juego de polaridades en el que oscila la *Escultura horripilante*. A la polaridad espacial respecto de la línea vertical trazada entre el fondo orgánico de la tierra y la arquitectura de poder que rodea a la plaza de Armas de Lima, le corresponde otra más bien material referida a la hechura de la escultura misma. En la lista de elementos por utilizar para la elaboración de la pieza, aparece una serie de elementos que oscilan entre el artificio técnico de lo público y la fluidez orgánica del cuerpo íntimo: «[...] e) ametralladora winchester / f) cabeza de muñeca parlante / g) dos brazos de chimpancé adulto / h) materia fecal / i) una instalación radiofónica completa / j) alimentos congelados / k) un megáfono de fonógrafo RCA, modelo 120 / l) 14 litros de sangre humana» (Eielson 1972a: 8).

Eielson sostenía que «estas "esculturas" tienen por objeto [...] que nunca puedan ser construidas: han sido estudiadas para que no puedan ser realizadas jamás» (Urco y Cisneros Cox 2010: 306).

La polaridad técnico-orgánica no se dialectiza entonces; es decir, sus opuestos se repelen al punto de anularse a sí mismos y, con ello, de anular la posibilidad de su concreción real en una

unidad que reconcilie ambos extremos. El sueño futurista de producir la fusión del metal y la carne se cancela<sup>107</sup>. La tecnología no es la desembocadura de un horizonte post-humano, sino, más modestamente, una posibilidad, entre otras, de expandir tal horizonte sin dejar que este engulla la potencialidad del cuerpo desnudo y secreto del hombre: «La tecnología ofrece inmensas posibilidades pero debo decir también que cualquier instrumento las ofrece. Se puede trabajar con todo, con grabadoras, con luz eléctrica, con los llamados materiales nobles y hasta con mierda» (Cisneros y Vargas 2010: 330).

Pero no solo eso. La imposibilidad de su realización interroga el límite que impone el espacio político al momento de viabilizar una acción subversiva que supone, mediante una excavación prolongada, hacer arqueología de las pulsiones inconscientes, aquí orgánicas pero también históricas, sobre las que se erige el poder ordenador de lo público.

Desechada la posibilidad de concretar la obra y su enterramiento, toma relevo el título alterno: *Esculturas para leer*. ¿Cuál es el lugar de lo que no tiene lugar? La escritura. La invocación a la legibilidad aparece, entonces, como el efecto de haber cancelado la expectativa de ver realizado el objeto y efectuado la acción. La poesía: una acción restringida. Allí donde no se puede vivir, se escribe. La desmaterialización del referente-mundo (su no realización, su pura potencialidad) se rematerializa en el signo verbal y en la organización física del papel, la utopía de un espacio virtual en la que no cabe ningún objeto, sino tan solo el grafo siempre diferido de la imaginación.

---

<sup>107</sup> La tesis reciente de Rebaza (2017: 164-203) según la cual Eielson participa del horizonte imaginario de la ciencia ficción, en la que abundan cíborgs, homúnculos y demás, en particular entre las décadas de los 40, 50 y 60, podría venir a refutar esta idea. Considero que esto no es así, ya que precisamente enfatizo que la «fusión del metal y la carne se cancela» luego de haberme interrogado por su exigencia de no-realización. El imaginario de la ciencia ficción, sin duda, está presente aquí, como en las otras piezas que cita Rebaza. La diferencia está en que, en estas últimas, la exigencia de la no-realización no aparece, porque la narrativa, la poesía e incluso la plástica legitiman esta ficción como suficiente; no se preocupan por ver producido materialmente aquello que enuncia lingüísticamente. La escultura, en cambio, aunque no se realice —como no se *realiza* fácticamente lo dicho en un poema o en un cuadro—, juega con esa posibilidad (obsérvese su lenguaje técnico de instrucción) para luego denegarla. De ahí la precisión de que la «fusión del metal y la carne» no se consuma, no se realiza en términos prácticos, sino que queda en el papel.

Otra manera de plantear este problema es convenir en que el movimiento que pone en escena a las esculturas subterráneas es el de una auténtica «actividad sin obra» (Virno 2005: 42). O, si se quiere, una actividad cuyo fin coincide por completo con la propia ejecución. Ello sucede en dos niveles. Uno, en relación al Eielson real con sus consumidores reales, quienes no reciben ningún rastro del entierro ni del humanoide híbrido, sino solo un papel luego serializado en revistas (piénsese en *Creación & Crítica*)<sup>108</sup>. Dos, en relación al Eielson ficticio y sus «más estrechos trabajadores» respecto de la hechura de la criatura informe; esto es, si cedemos y nos dejamos «atrapar» por su prosa, hay que analizar la pieza en el contenido que enuncia y no solo en su superficie objetual.

Recordemos al respecto que el texto habla de un dispositivo que, por boca de una muñeca, «recitará [...] los más hermosos poemas concebidos por el hombre» (Eielson 2004b: 632), a lo que añade: «Se comportará igualmente como tal, es decir, satisfará sus necesidades primordiales, repitiendo los mismos gestos humanos de la alimentación, procreación, defecación, etcétera, aunque tales necesidades en este caso no sean sino un artificio para mejor recitar los poemas» (1972a). Todo ello operando 17 metros bajo tierra.

Aquí se retoman las referencias escatológicas presentes desde sus lecturas de Vallejo y Rimbaud en los 40, pero que, en este escenario, irrumpen para transgredir la convención del recital poético y convertirlo en un lenguaje desquiciado. Que procesos orgánicos y digestivos sean el principal artificio para una declamación es un modo de transformar a esta en un balbuceo engranado con la intimidad de la tierra, también orgánica, que la acoge. La intimidad radical es muda, como la pura tierra es indecible. En ambos casos, es su entrada a lo público lo que la torna legible, como significado en el primero, como arquitectura en el segundo. Pero nada de eso

---

<sup>108</sup> Debo reconocer que los «consumidores reales» me son en realidad aún abstractos. No he podido conseguir la evidencia necesaria para identificar con exactitud los círculos de consumo a los que llegaba una revista como *Creación & Crítica*, sobre la que hay poca o nula revisión bibliográfica.

sucede. Por eso es precisamente horripilante, y por ello también subterránea, a costa de empeñarse en la utopía de un cuerpo o de un barro cuya presencia sea el hecho suficiente del decir: un puro movimiento sin retorno, una proyección infinita que no deja ceniza. O una ceniza eterna que no es emanación de ningún fuego. Trabajo sin obra que justifique su gasto de energía: una locura<sup>109</sup>.

Lo perturbador es, sin embargo, que es el lenguaje legalista el que dispone finalmente la hechura de un monstruo que niega el código social y se hunde a sí mismo y a la institución-poema en el espacio de lo subterráneo. El mismo lenguaje que niega la obra la promueve como pura *actividad* al interior del conjunto de instrucciones que aparecen en el texto. De hecho, la referencia al trabajo en su condición procesual es radicalmente específica en la *Escultura horripilante*, y se distingue así de las otras piezas de la serie, de tono más evocativo y poético. Detengámonos brevemente en ello.

La publicación original de 1972 incluye un añadido que no aparece en publicaciones posteriores, incluyendo la edición de *Arte poética* (2004) de Rebaza. El añadido se escribe en paréntesis. La prosa empieza así:

Trabajando solo 27 minutos cada noche (yo no estuve presente sino en los últimos seis meses de la operación, cuando llegué a la ciudad llevando mi pavorosa invención desmontada en mil piezas aparentemente sin importancia), fueron necesarios más de dos años y medio, o sean [sic] exactamente 915 noches de esfuerzos denodados de mis más estrechos colaboradores para colocar, a 17 metros de la superficie, el objeto que sigue (Eielson 1972a).

Inicia luego la enumeración de materiales y las instrucciones para hacer funcionar la escultura.

Llaman la atención varias cosas, de las cuales resalto solo dos:

---

<sup>109</sup> Aquí anudo la noción de gasto improductivo de George Bataille con la definición que da Foucault de la locura como «ausencia de obra» en su *Historia de la locura*, tomo II. Para el primer caso, véase Bataille 1987 y, para el segundo, Foucault 1967.

Si atendemos al proceso constructivo de esta pieza utópica, con lo paradójico que esto significa, la técnica utilizada aquí no es otra que la del ensamblaje<sup>110</sup>. Esta técnica, hermana del *collage*, se había hecho popular a inicios de los 60 en obras como las de Jean Dubuffet, Robert Rauschenberg, Joseph Cornell, entre otros, aunque, ya en la década de los 20, artistas como Duchamp o Picasso habían hecho uso de ella. Uno de los rasgos que definen esta técnica es la incorporación de manufacturas, materiales naturales o fragmentos diversos que no han sido diseñados con fines estéticos o que, incluso, se eligen precisamente por estar desprovistos de toda cualidad estética. La otra característica del ensamblaje es la yuxtaposición de elementos bajo un principio constructivo que niega la síntesis y clausura, en tal sentido, la idea de obra como «unidad orgánica», ruptura que las vanguardias históricas habían ya prefigurado a inicios de siglo<sup>111</sup>.

Estos dos principios característicos del ensamblaje se evidencian en el preámbulo a la fase de «instrucciones / procedimientos», en donde Eielson declara haber llegado a la capital con su «pavorosa invención desmontada en mil piezas aparentemente sin importancia» (Eielson 1972a).

Resaltan el montaje de fragmentos aislados cuyo sentido actual revoca el de sus respectivos contextos originales y el uso de elementos desprovistos de cualidades estéticas predeterminadas (mil piezas aparentemente «sin importancia»), lo cual ubicaría este gesto en una línea consecuente con la crítica al racismo de los materiales nobles que señalábamos líneas antes a propósito de su filiación con el movimiento del nuevo realismo francés y el *arte povera* italiano.

---

<sup>110</sup> En 1961, se organizó la muestra *The art of assemblage* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La exposición mostró el trabajo de toda una serie de jóvenes artistas europeos como Braque, Dubuffet, Duchamp, Picasso, y Schwitters, así como de los estadounidenses Man Ray, Joseph Cornell y Robert Rauschenberg. También pudieron tomar parte otros artistas del *assemblage* menos conocidos provenientes de la costa oeste estadounidense, como Wallace Berman, Bruce Conner y Edward Kienholz. William C. Seitz, organizador de la exposición, describió el *assemblage* como el arte de realizar manufacturas a partir de materiales naturales, objetos o fragmentos desprovistos de calidad artística. Véase Seitz 1961.

<sup>111</sup> De hecho, Adorno plantea lo siguiente: «La negación de la síntesis es el principio de creación» (citado en Bürger 2010).

Además, como vimos, los polos extremos de oposición «ensamblados» bajo una configuración que resiste a la síntesis refieren a la clásica dialéctica entre naturaleza (sangre humana, materia fecal) y artificio cultural (productos manufacturados por la industria bélica —ametralladora winchester— o por la técnica de reproductibilidad sonora —cinta electromagnética—), lo cual hace de la *Escultura horripilante* un organismo balbuceante en el terreno de lo imaginario y lo imposible en el espacio de lo real.

Por otro lado, el trabajo invertido, no solo en el ensamblaje sino además en la preparación del terreno para el enterramiento, muestra una serie de datos interesantes respecto de la posición del propio artista en la estructura de la producción previa al evento descrito y también durante este.

Este otro ángulo de interpretación es el que se deduce de la aclaración según la cual «yo no estuve presente sino en los últimos seis meses de la operación de un total de más de dos años y medio, o sean [sic] exactamente 915 noches de los esfuerzos denodados de mis más estrechos colaboradores [...]» (Eielson 1972a). De hecho, esta es la única de las cinco esculturas en la que el artista se toma el trabajo de detallar, con suma especificidad, las condiciones laborales de producción de la pieza, al punto de cuantificar no solo los años, sino además los días y los minutos invertidos en cada fracción del día («tan solo 27 minutos cada noche»). El tiempo referido no solo apunta a la producción de la pieza misma sino, sobre todo, a la preparación del terreno para llevar a cabo la acción (cavar 17 metros bajo la superficie de la plaza de Armas), precisamente el escenario en el que Eielson no tuvo parte.

Resumiendo, podríamos concluir que la pieza supone un trabajo colectivo y, por tanto, inserto en una dinámica de división del trabajo con tiempos cronometrados y espacios de acción cuantificados numérica, milimétricamente. En efecto, el artista solo habría estado presente los últimos seis meses de la operación de un total de dos años y medio, 1/4 del tiempo total. Además,

al manifestar que llega finalmente al escenario de los hechos con su pieza desmontada, deja suponer que el tiempo en el que no estuvo presente fue el destinado a perforar los 17 metros cuesta abajo de la plaza de Armas capitalina. Es decir, Eielson elaboró el diseño de la acción, pero casi no participó de su ejecución. Uno podría pensar que ese tiempo lo invirtió en elaborar el dispositivo que iba a ser enterrado luego, pero nada nos asegura ello, ya que solo declara que llegó con la pieza desmontada, sin decir nada respecto de si fue él mismo el hacedor de tales materiales, cosa improbable si atendemos a la naturaleza del ensamblaje. Lo único que sabemos, lo que aparece explícito, es que el artista recurrió a «sus más estrechos colaboradores» para hacer efectivo su proyecto. No es un dato inocente. ¿Qué podría significar aquí que el ausentismo del artista se plantee con especial énfasis en relación con la acción que denota el punto más alto de transgresión no solo simbólica, sino también física del espacio público por excelencia de la capital, esto es, hacerle un gran forado a la plaza que detenta el hito identitario de la capital?

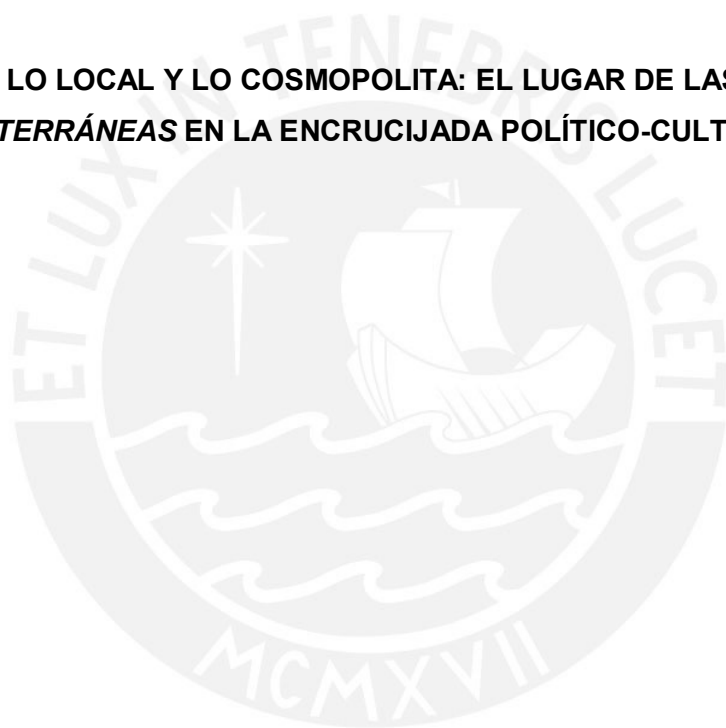
La pregunta plantea un panorama aún más complejo si se atiende a la línea fronteriza sobre la que constantemente ondula la identidad de este dispositivo: entre la superficie textual diagramada a base de instrucciones y la negación del referente que aparece aquí como algo no realizable, lo cual convierte a la instrucción en un mandato no exento de ironía. Doble ausencia: el ausentismo físico del artista en materia de ejecución, como se anuncia en el texto, es también el ausentismo físico de la acción como se preanuncia en el orden restrictivo del espacio público. La nota, digamos, consecuente es que Eielson *no aparece realizando nada*, ni en el espacio enunciativo imaginario (el contenido que se describe dentro del papel) ni en el espacio existencial al que refiere (fuera del papel). Lo único que queda como espacio de realización posible es la manufactura del papel mismo, su respectivo coloreado y la escritura. En ambos casos, se plantea un cuestionamiento implícito sobre el *hacer* del artista como criterio identificador de la obra de



arte y, en consecuencia, sobre el lugar del trabajo en el territorio artístico contemporáneo que habremos de discutir con mayor detalle en el próximo capítulo.



**CAP. 4. ENTRE LO LOCAL Y LO COSMOPOLITA: EL LUGAR DE LAS *ESCULTURAS*  
*SUBTERRÁNEAS* EN LA ENCRUCIJADA POLÍTICO-CULTURAL**



En los últimos años se han venido articulando en el Perú algunos esfuerzos por historizar una zona particularmente nebulosa del arte contemporáneo local. Este es el caso de las (no tan) recientes investigaciones de Miguel López y Emilio Tarazona para dar luces a ciertas prácticas no-objetualistas llevadas a cabo desde mediados de los 60, en el contexto previo al gobierno militar de Velasco, hasta inicios de los años 80, cuando se declara un fin de época con el regreso a la democracia y la declaración de guerra de Sendero Luminoso al Estado peruano<sup>112</sup>. Tales iniciativas particulares forman parte, no obstante, de una plataforma de investigación más amplia que intenta repensar la especificidad del arte latinoamericano en relación con prácticas conceptuales llevadas a cabo desde un contexto político, económico y social radicalmente distinto del hegemónico euro-norteamericano<sup>113</sup>. Se ha distinguido, en esa dirección, entre dos prácticas de lo conceptual: el arte conceptual (*conceptual art*) y el *conceptualismo*. Así, a propósito de una importante exhibición llevada a cabo en 1999, *Global conceptualism: points of origin 1950s-1980s*, catalizadora, por lo demás, de futuras investigaciones y curadurías sobre el tema, López señala:

La operación curatorial partía de una distinción categórica efectuada entre «Conceptual Art», entendido como un fenómeno esencialmente norteamericano y europeo vinculado al reduccionismo formalista próximo a la abstracción o al minimalismo, y «Conceptualism» que antes de fungir como «categoría estética» era un intento de volver críticamente sobre el «ordenamiento de prioridades» que había determinado la visibilidad de determinados procesos estéticos a nivel transnacional por encima de varios otros, intentando reponer nuevos tramados históricos, culturales y políticos (López 2010: 3).

Y luego añade: «[...] frente al limitado modelo anglosajón "analítico" o "tautológico", el modelo latinoamericano se explicaba como "conceptualismo ideológico"» (López 2010: 7)<sup>114</sup>. Sobre una

<sup>112</sup> Véanse Tarazona 2003; Tarazona y López 2006, 2007a, 2007b y 2009; y López 2011 y 2013.

<sup>113</sup> Me refiero al trabajo realizado por la Red Conceptualismos del Sur, plataforma de investigación fundada en 2007 por la necesidad de intervenir políticamente en los procesos de neutralización del potencial crítico de un conjunto de prácticas conceptuales que tuvieron lugar en América Latina a partir de la década de los 60. Para una explicación de los criterios que guían la denominación de este proyecto, véase Red Conceptualismos del Sur 2009.

<sup>114</sup> La exposición se inauguró el 28 de abril de 1999 en el Queens Museum of Art de Nueva York. Organizada por Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss, la exposición fue dividida en once secciones geográficamente definidas y curada por un grupo numeroso de investigadores de todas las regiones. Para

primera clasificación en torno a las etapas del conceptualismo latinoamericano en la que la historiadora del arte Mari Carmen Ramírez no hace figurar el caso peruano, cifrando solo la experiencia de países como Brasil, Argentina (en una primera etapa), Chile, Colombia, Venezuela y México (en una segunda etapa)<sup>115</sup>, se han ido añadiendo *otros inicios del conceptualismo*<sup>116</sup> que señalan, sobre todo, la irrupción en 1966 del colectivo Arte Nuevo en el Perú y luego las prácticas de intervención pública desplegadas alrededor del Festival Contacta 79, hito del devenir sociologizado del llamado «arte crítico» o «escena subterránea» del Perú de los 80. La marca diferencial del conceptualismo latinoamericano sería entonces el involucramiento activo con el espacio social y no solo con el desmembramiento de premisas de orden perceptivo o institucional, como sucedía en la escena hegemónica del arte mundial<sup>117</sup>.

Ahora bien, como ha apuntado también López, el problema del esquema crítico derivado de *Global conceptualism* es que, al polarizar el campo artístico en el binomio *arte conceptual euronorteamericano despolitizado / conceptualismo latinoamericano politizado*, se incurre en una serie de dificultades que terminan por hacerle el juego al esquema hegemónico que precisamente pretende socavarse. Primero, se trata de una terminología reductivista con rastros esencialistas que deja sin piso a prácticas más bien nómadas que no operan desde un lugar de enunciación estable en relación con una identidad geográfica ya de antemano determinada. Segundo, la dicotomía produce un efecto normalizador de las divergencias que no solo es reactivo frente al

---

una revisión crítica de la muestra nueve años después, véase la versión del propio Camnitzer (2008). Allí Camnitzer manifiesta haber conocido poco de la obra de Juan Acha y la categoría de no-objetualismo al momento de organizar la muestra que reubicó las premisas ideológicas del llamado «conceptualismo» en el mundo del arte (2008: 25). Esta es una pista más para repensar la ausencia del arte peruano y sus implicancias dentro de esta primera narrativa sobre el tema.

<sup>115</sup> Véase Ramírez 2000: 373-380.

<sup>116</sup> Aludo aquí al texto de Ana Longoni (2007), quien reactiva la genealogía del conceptualismo desde la experiencia argentina en obras como las de Ricardo Carreira, Roberto Jacoby o Juan Pablo Renzi. Allí se hace también mención de los esfuerzos que, «con menos visibilidad internacional y sin duda con menor presupuesto», llevan investigadores como Emilio Tarazona y Miguel López «por rescatar del olvido otros casos que obligan a repensar los relatos inaugurales canónicos». Tales «esfuerzos» están consignados en los textos señalados en la nota al pie número 112.

<sup>117</sup> Augusto del Valle ha ensayado una serie de razones que explicarían la omisión del caso peruano en la clasificación de Ramírez (Del Valle 2008: 14).

discurso del centro, sino que atenúa su propia radicalidad en el reverso dialéctico que lo torna finalmente legible y categorizable, como *lo otro* respecto de sí mismo. A propósito de este nuevo canon que politiza *a priori* el conceptualismo no hegemónico, se allana el terreno para una perfecta incorporación de la periferia al relato historiográfico del centro.

No se trata, entonces, de seguir incorporando relatos periféricos para ser cada vez más gordo el bastión de resistencia desde este lado del mundo (y parecerse cada vez más, de paso, al cuerpo obeso y luminoso del *mainstream*). En lugar de ello, hemos preferido en esta investigación elegir un escenario inestable, más bien «escuálido», cuya potencia política pasa por asumir con radicalidad la fractura de un lugar de enunciación ondulante y por una ambigüedad ontológica a la hora de decidir sobre la identidad de un dispositivo artístico cuya realización es puesta en suspenso.

Refiriéndonos al caso peruano, se trata de (1) piezas diseñadas por artistas que desarrollaron buena parte de su carrera, si bien en distintos grados y alternancias, en un exilio voluntario del país<sup>118</sup>; y (2) la condición proyectiva de muchas de estas, meros planeamientos o esquemas para ser realizados en un futuro, quizás solo hipotético, lo cual torna indecidible la categoría de «obra» al proponerse una interrogación implícita sobre la materia exhibible de los procesos productivos como pura potencia o como mercancía objetual.

Ese es el caso de ciertas piezas, proyectadas desde mediados de los 60 hasta finales de los 70, de Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín, Teresa Burga y Rafael Hastings. Un conceptualismo mal llamado de «filo duro» (quizás precisamente su debilidad esconda su fuerza política), de apariencia menos *vitalista* que los demás, pero que, en el señalamiento a una interpretación particular de la utopía local, desde el exilio, apunta a desplegar una pulsión crítica

---

<sup>118</sup> Consúltase al respecto la encuesta hecha a artistas e intelectuales peruanos: «Por qué no vivo en el Perú», en revista *Hueso Húmero*, nro. 8, Lima, enero-marzo, 1983; y *Hueso Húmero*, nro. 9, Lima, abril-junio, 1983. En el contexto del conceptualismo, Camnitzer clasifica una serie de poéticas que él llama «en diáspora» y cifra entre ellas, brevemente, la obra de Jorge Eduardo Eielson (2008: 291).

cuya potencia radicaría en delinear el campo de una suerte de *poética de la producción interferida*.

En este capítulo, abordaremos ese lugar de enunciación fracturado en el caso de Eielson a través de una revisión crítica respecto de su toma de posición y eventual participación de la escena cosmopolita del arte conceptual, así como del espacio que ocupa en esta vertiente del conceptualismo local recién anunciada. Solo al final nos explayaremos en un conjunto de obras de Emilio Rodríguez Larraín, las cuales nos proponen un contrapunto interesante con las *ES* de Eielson desde una perspectiva más panorámica que la desarrollada hasta el momento.

#### **4.1 Eielson y el filo político del arte conceptual cosmopolita:**

Históricamente, el arte conceptual es una de las tendencias que ha discutido con mayor rigor las transformaciones no solo estéticas, sino también políticas, implícitas en la relación arte-trabajo. Tres son las ideas que, a propósito de la pieza discutida, nos interesa resaltar acá. El arte conceptual supone: (1) un ataque al presupuesto moderno de la *visualidad* de la obra de arte, (2) el cuestionamiento a que la habilidad manual sea un criterio exclusivo de juicio estético<sup>119</sup> y (3) un rechazo a la noción de que toda actividad artística debe concluir en la producción de un objeto acabado. El reto, en ese sentido, es el de repolitizar esas máximas observando el modo en que operan a través de una deconstrucción del binomio obra-mercancía.

---

<sup>119</sup> En una entrevista que le hacen a Rafael Hastings a propósito de su convivencia con Eielson a finales de los 60 en París, el entrevistador pregunta: «¿Era un hombre que pasaba mucho tiempo trabajando en su taller?». Hastings responde: «No, para nada. Las cosas las hacía Michele porque Jorge era negado con las manos. Pero Eielson las pensaba. Era una situación muy curiosa: juntos el pensamiento y el hacer, uno no pensaba y el otro no hacía. Esto hacía que uno fuera absolutamente necesario para el otro. Michele era un hombre muy fuerte, del campo, hábil con las manos; Jorge, todo lo contrario. El «hacer» no le interesaba, sino el pensar. Vendía su arte porque de algo tenía que vivir. Si él hubiese tenido dinero nunca habría aparecido nada físico en su trabajo» (Pajares 2006: 26).

Hablar sin más de la filiación de Eielson al arte conceptual sería muy aventurado no solo porque es inapropiado referirnos a este como un «movimiento» que define un campo homogéneo de lenguajes y formas artísticos (como se podría plantear a propósito del futurismo o del surrealismo, por ejemplo), sino porque el propio Eielson marca distancia en muchas ocasiones de este tipo de arte aun cuando comparta —sabiéndolo o no— algunos de sus presupuestos más radicales. Sería más preciso referirnos al influjo de algunos rasgos propios del arte conceptual en su obra que a una adscripción decidida a esta tendencia, lo que sería, además, incongruente con una trayectoria en permanente rechazo de tales convenciones. Ello nos aclarará el tipo de operaciones que realiza en las *ES* y, en particular, en la *Escultura horripilante*.

Ahora bien, a propósito de sus *ES*, Eielson declararía en 1995 que «se trata de un trabajo asimilable al llamado arte conceptual» (Canfield 2002b: 49). Sin embargo, en una declaración contemporánea a la concepción de tales piezas, el artista no temería en afilar su daga para cuestionar algunas de sus premisas teóricas, referidas en este caso a la vertiente americana:

Aunque es paralela, como ya ha sido señalado por cierta crítica, mi actividad no tiene ningún punto de contacto con el arte conceptual americano. En efecto, el arte conceptual no es más que una nueva transformación de la cultura racionalista y del pragmatismo americano, lo que no tiene nada de artístico. La exaltación de lo racional y de la eficacia (ciencia y tecnología) pertenece al mundo del Establishment y no reafirma otra realidad que aquella que se mide en términos económicos. Además, uno no puede llamar arte —nombre hoy en día casi equívoco— al simple reemplazo de la creación por una necesidad neurótica de nuestro aparato mental por la constatación. Todo esto tiene solamente de positivo un cierto análisis crítico y la verificación muy meditada de los términos más objetivos del fenómeno creativo. El que, a pesar de esta pequeña parte visible, queda, como la vida misma, sumergido en el más completo de los misterios (Eielson 2010e: 119-120).

Años más tarde, en la entrevista concedida a Jaime Urco y Alfonso Cisneros Cox en 1988, negaría, sin embargo, el consabido juicio de la tendencia más conservadora del modernismo estético según la cual este arte no es más que el resultado de una pobreza técnica disfrazada de teorización excesiva:

Su trabajo no deviene de pobreza técnica o incapacidad, puesto que algunos de ellos —que personalmente conozco— como Kosuth, Venet, Buren y otros, han hecho pintura y la han hecho muy bien [...] Son artistas de verdad, pero asumen una forma de extremismo de la creación. Son

artistas hiperracionalistas, que llegan a un análisis exhaustivo de sus propios medios, y a través de estos, de los medios del arte en general (Urco y Cisneros Cox 2010: 309-310).

Si bien Eielson aparece aún aquí coactado bajo el ideal del *buen gusto* modernista en tanto valida la artisticidad de sus actos solo a través del hecho de que tales artistas hicieron *pintura* y la *hicieron bien*, es interesante notar cómo, a la vez, destaca la importancia del «análisis exhaustivo de sus propios medios, y [...] de los medios del arte en general».

El carácter autorreflexivo del arte, esto es, un arte vuelto al análisis de su propio soporte material, era un fenómeno rastreable desde la enfática defensa de la especificidad del medio, base del formalismo artístico planteado por Clement Greenberg en el contexto que va desde las primeras vanguardias y sus antecedentes más directos (Cézanne, Picasso, Kandinsky, Miró, Mondrian, etc.) hasta el expresionismo abstracto estadounidense de la década de los 40 (como el caso de Kenneth Noland)<sup>120</sup>. El minimalismo de inicios de los 60 participaría, a su vez, de ese proceso apareciendo, según observa Hal Foster, «como un punto históricamente culminante en el que la autonomía formalista del arte es a la vez alcanzada y destruida» (2001: 58). La autorreflexividad visual se radicaliza, pero el paradigma occidental de la pura contemplación pasiva se resquebraja al involucrar directamente el cuerpo físico del espectador en la recepción de la obra, con lo cual el arte gana en lo político al explorar diferentes modos de participación en un espacio de libre interacción entre el sujeto y el objeto artístico, lo que Michael Fried, discípulo de Greenberg, acusaría en un famoso texto de 1967 de «teatralidad»<sup>121</sup>.

En el desarrollo teórico que Joseph Kosuth haría del arte conceptual hacia 1969, se había desplazado ya el foco de autorreflexividad visual de Greenberg y Fried hacia una autorreflexividad volcada al análisis positivista del signo lingüístico. De ahí que Kosuth reemplazara el objeto artístico por su equivalente definición lingüística y llegara a identificar las

---

<sup>120</sup> Véase Greenberg 1939.

<sup>121</sup> Véase Fried 1967.



obras de arte como proposiciones analíticas de carácter tautológico. Según esta concepción, las obras de arte no informan sobre ningún hecho del mundo, sino que constituyen una declaratoria sobre la *naturaleza conceptual* del arte mismo, comentario presupuesto ya por el contexto institucional en donde se presenta la obra: «el arte es, de hecho, la definición del arte» (citado en Battcock 1977: 73).

Eielson había ensayado con la idea de un arte autorreflexivo en un registro lingüístico ya en *Papel* (1960). Allí la crítica a la especificidad del medio escrito contemplaba un cuestionamiento más profundo a la naturaleza del signo lingüístico que al mismo tiempo refería y actuaba sobre este: «Papel con 4 palabras», «Papel y tinta». La superficie del texto en el caso de Eielson luce contaminada por las operaciones físicas que sobre él se despliegan, caso contrario al del conceptualismo analítico de Kosuth, de apariencia más aséptica, acorde con las premisas del positivismo lógico de L. Wittgenstein y A. J. Ayer sobre las que se apoyaba, menos preocupado por la morfología del lenguaje que por su función lógico-operacional (Osborne 2010: 99-101). En el caso de Eielson, más próximo en ese sentido al posestructuralismo francés que a la filosofía analítica angloamericana, el lenguaje se encumbra como un nido de materia cuya acción no refiere más que a su propio despliegue físico sobre la superficie de la página. Es como si el lenguaje pusiera en escena el camino escarpado de un signo que se posa primero como tímida marca visual sobre el soporte para, de a pocos, ir ahuecando la superficie como efecto de su propia gravedad volumétrica, señal de una violencia que transgrede el cuerpo físico del papel e irrumpe en una espacialidad distinta.

En un texto fechado en enero de 1969, el mismo año en que exhibe sus *ES* en París, Eielson manifiesta haberse hallado «en el punto de partida de una nueva libertad de acción que, en forma muy natural, incorporó los signos de la escritura en un contexto nuevo. Ellos colaboran de esta manera en la eliminación progresiva de los soportes materiales» (2010e: 119), lo que coincide con «un movimiento general de supresión del cuerpo físico de la obra de arte» (2010e: 119). Su

entrada al campo conceptual, por tanto, no provendría de una previa reducción fenomenológica a la pura visualidad del objeto, operación propia de la abstracción minimalista de Frank Stella, Ad Reinhardt y Donald Judd, y, como ha señalado Buchloh, antecedente directo del golpe asestado a la noción moderna de visualidad llevado a cabo por el arte conceptual norteamericano (Buchloh 2006). Acorde con el desmarcaje de este movimiento, esta «supresión del cuerpo físico de la obra» sería el resultado de una materia que se vulnera a sí misma, ahuecándose, desgarrándose, quemándose, hasta «incorporar los signos de la escritura en un contexto nuevo». Ello supone también un ejercicio deconstructivo del fenómeno óptico como criterio de evaluación estética, solo que, a diferencia de la línea minimal-conceptual, ocurriría a propósito de una aproximación materialista del objeto antes que una fenomenológico-positivista. Desmontar ese sustrato pasa por reconocer a la visualidad como «un elemento de alienación de primer orden, superior incluso, por el momento [...] a la suplantación del cerebro humano por las computadoras y otros juguetes tecnológicos» (Eielson 2010f: 118), tal como escribiría un año antes en París<sup>122</sup>.

Si uno revisa en conjunto la factura de las piezas de Eielson realizadas entre los 60 y los 70, así como sus propias declaraciones, notará que los rasgos del arte conceptual que más calaron en su obra provenían del ala europea más que de la norteamericana, que Eielson juzgaba, como vimos, de un pragmatismo exacerbado. Si la secuencia histórica de la segunda provenía del expresionismo abstracto → la abstracción pospictórica (op arte + pop art) → el arte minimal para derivar en un conceptual de corte analítico, la primera procedería más bien del dadaísmo → situacionismo → nuevo realismo + *arte povera* para resultar en un conceptualismo como el de

---

<sup>122</sup> De hecho, la denegación de lo visual como criterio exclusivo del juicio estético y la correspondiente restitución de la idea como parte nuclear del fenómeno artístico, premisa compartida por las diversas prácticas conceptuales de los 60, procedían del efecto expansivo que el *ready made* duchampiano había originado en su aparición en 1913 con la famosa *Rueda de bicicleta*: la categoría arte tendría que ver más con convenciones estéticas, lingüísticas e institucionales que con un significado inmanente a la forma visual. De ahí que, años después, Eielson pondere su crítica inicial y reconozca así un efecto retroactivo de esta vertiente artística ya que «su rol ha sido de extrema importancia para limpiar la creación visual de tanta mala pintura, visceral o retiniana, como diría el mismo Duchamp, y hacer tabula rasa para el advenimiento de una nueva era creativa, que es la que estamos viviendo; la era posduchampiana» (Urco y Cisneros Cox 2010: 310).

Yves Klein, Joseph Beuys o el grupo Fluxus, de sensibilidad más urbana, espiritualista, iconoclasta y lúdica que la del ala norteamericana<sup>123</sup>. Quizás a partir de esta apresurada secuencia histórica, se entienda mejor el procedimiento mediante el cual Eielson vulnera el soporte y cuestiona la visualidad de la obra. Este proceso, como lo he sostenido líneas antes, no supondría un desencanto de la materia, pero sí del *objeto* como entidad reificada y autónoma. Recordemos que, a su llegada a París en 1948, Eielson había realizado unas estructuras móviles parecidas en su forma a las de Alexander Calder<sup>124</sup>. Ello provocó el interés del grupo Madí, colectivo uruguayo-argentino que hacía abstracción geométrica a través de la ruptura del marco regular del cuadro<sup>125</sup>. Ese mismo año, el grupo lo invitaría a formar parte del Salón de los Nuevos Realistas Franceses, movimiento cercano al *arte povera* italiano comandado por Germano Celant. Ambas tendencias, el nuevo realismo y el *arte povera*, resultaron fundamentales en la escena artística europea de finales de los 50 e inicios de los 60. La primera, fundada por Yves Klein y Pierre Restany, quien le dedicaría algunos textos elogiosos a Eielson<sup>126</sup>, fue una tendencia a la que el poeta se sintió muy cercano a su llegada a Europa. Estos artistas, entre los cuales también destacaban Piero Manzoni, Arman, Jean Tinguely, Daniel Spoerri, etc., prefiguraban un conceptualismo proveniente del interés por el fenómeno urbano propio del *situacionismo* de Guy Debord y compañía. El espacio público era el nuevo escenario de lucha propicio para activar una serie de desvíos y juegos disfuncionales sobre la trama de una urbe construida a la medida del consumo y la mecanización de la vida, efectos alienantes del capitalismo de posguerra. Así, los nuevos realistas abandonaron el estudio y el lienzo para operar en la ciudad a través de la manipulación de sus detritus publicitarios e industriales. Los

---

<sup>123</sup> Esta secuencia esquemática merecería sin duda más atención, pero me desviaría de lo central del argumento. Como una pista por seguir (y por discutir), Buchloh sostiene que la principal diferencia entre el conceptual europeo y el norteamericano es la preocupación histórica del primero (2004: 9).

<sup>124</sup> En una entrevista concedida a Seymour (Alfonso La Torre), Eielson manifiesta, sin embargo, la diferencia entre ambos: «los móviles no tenían ningún punto de contacto con los móviles de Calder; eran espirales en contrapeso de esferas de colores» (2010: 171).

<sup>125</sup> Véase Kosice 1982.

<sup>126</sup> Véase Fossey 2010: 131.

decollagistas pertenecientes al movimiento, como Mimmo Rotella, François Dufrêne, Raymond Hains y Jacques Villeglé, exmiembro de la Internacional Letrista, recortaban de las paredes aglomeraciones de carteles anónimos para convertirlos en sus propias obras: una suerte de contrato artístico entre el artista como coleccionista y los actos anónimos de vandalismo cometido por los peatones (Buchloh 2006: 22)<sup>127</sup>.



Jacques Villeglé, *Bleu O noir*, papel pegado y desgarrado sobre lienzo, 30.5 x 53 cm, Colección: General Drawings Fund.

Los artistas del *povera* italiano, por su parte, utilizaban materiales pobres, generalmente no industriales, extraídos de la misma naturaleza, como plantas, grasa, troncos o cuerdas, para rehabilitarlos en sus cuadros e instalaciones. Un gesto acorde con la crítica de Eielson a lo que él llamaba «racismo de la materia» para referirse al uso de materiales nobles en la conformación de objetos artísticos pretendidamente perennes. Al contrario, el *arte povera* se quería efímero o

<sup>127</sup> En palabras de Villeglé: «El salvajismo gestual de una multitud queda individualizado y se convierte en la manifestación más notable del "arte hecho por todos y no por uno" de ese periodo» (citado en Buchloh 2006: 23). Se trataba, así, de un modo de oponerse al estatus y al papel del artista como especialista en la sociedad burguesa, idea con la cual Eielson se sentiría muy identificado.

abierto al acontecimiento de su propia disolución objetual. Destacan en esa ruta obras como las *Torsione* (1968) de Giovanni Anselmo, plegaduras muy cercanas a los nudos de Eielson, y la *Venus de los trapos* (1967) de Pistoletto, de factura también bastante similar a la *Pirámide de los trapos* (1965), que hemos comentado.

La presencia de materia orgánica, acumulaciones y despojos del industrialismo urbano es recurrente en los trabajos de Eielson de esta década, como vemos. A ellos se añaden desde su serie de trapos y camisas manipuladas (sus primeras versiones datan de 1962), quemadas, manchadas o aplanadas que parecen emerger de la tierra y no vestir más que un cuerpo ausente, hasta los cuadros de la serie *Paisaje infinito de la costa del Perú* (cuyas primeras versiones datan de 1957), que incluyen no solo arena traída directamente del desierto peruano, sino también huesos de aves y ballenas, huellas humanas, etc. Asimismo, en el caso de la *Escultura horripilante*, destacan, en esa línea, referencias escatológicas (papeles higiénicos), orgánicas (sangre humana) y detritus tecnológicos (cinta electromagnética, etc.).

Como bien ha apuntado José Ignacio Padilla (2014: 128), lo que añade Eielson a toda esta imaginería que podríamos llamar de *bajo materialismo*<sup>128</sup> es una torsión inusual en tales movimientos: el giro hacia el lenguaje, más próximo en este marco al arte conceptual norteamericano, aunque distinto, ya que, como vimos, su aproximación era más de corte positivista que materialista. La disolución de la objetualidad de la obra de arte opera en Eielson de modo análogo a como trabajaban los nuevos realistas o los *povera* italianos. La diferencia

---

<sup>128</sup> Utilizo aquí el concepto de «bajo materialismo» proveniente de George Bataille, quien extrae tal categoría de lo que él entiende por «informe» (*formless*). Lo informe denota una materia esencialmente inaprehensible, resistente a cualquier tentativa de categorización. La materia es la fuerza inapresable que late debajo de toda imagen, pero ella misma no tiene imagen, carece de forma: la forma es la represión de la materia aquí. Es de este modo que podemos entender la crítica batailliana al materialismo dialéctico («alto materialismo»), calificado como un «idealismo disfrazado». La materia no es dialectizable: no es susceptible de ser sintetizada en una idea que explica (conservando) su extrañeza, su ser lo absolutamente *otro*. Lo informe, en tal sentido, no está reducido a la abstracción pictórica, defendida por Clement Greenberg, lo cual representaría precisamente su falseamiento. Para una discusión más amplia sobre el tema, véase el catálogo de la exposición *Formless: a user's guide*, organizada en 1996 en el Centro Pompidou (París) por Yve-Alain Bois y Rosalind Krauss (1997).

está en que, en lugar de vincularse exclusivamente con los detritus orgánicos e industriales de la ciudad, lo hace también con los detritus de la escritura: y lo que encuentra no es ya el espacio residual de lo urbano, sino el espacio residual del papel. O la mutua imbricación de ambos espacios: el primero, subterráneo; el segundo, oculto en el registro de supotencialidad.

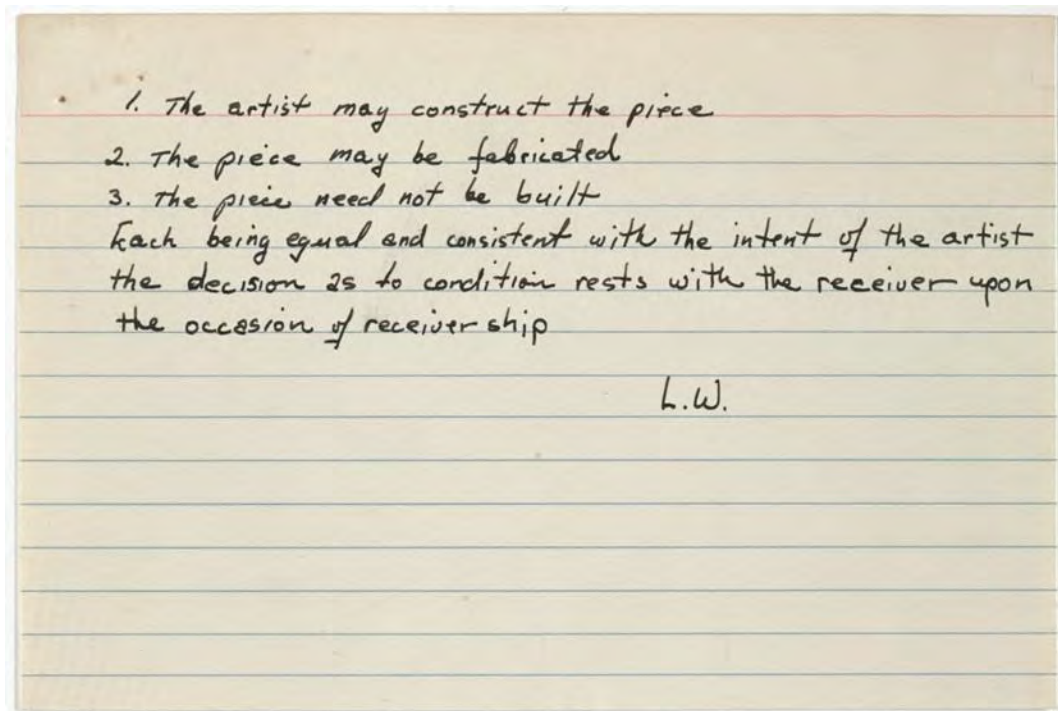
Volveremos sobre ello más adelante. Por el momento, ha quedado claro el vínculo de Eielson con la línea europea protoconceptual en relación con la denegación de lo visual y la correspondiente supresión del cuerpo físico de la obra. Queda, sin embargo, interrogar las otras dos premisas del arte conceptual: el cuestionamiento de que la habilidad manual es un criterio exclusivo de juicio estético y el rechazo a la noción de que toda actividad artística debe concluir en la producción de un objeto acabado.

En ese marco, me permito trazar preocupaciones comunes no tanto con el racionalismo a ultranza de la primera generación del conceptual norteamericano, a lo Kosuth, sino, más bien, con el devenir sociologizado de la crítica institucional ya esbozado, de algún modo, en los programas de Sol LeWitt o Lawrence Weiner, como ha señalado Buchloh (2004: 93). No intento afiliar a Eielson a esta segunda ola de lo conceptual, sino señalar rasgos comunes para aclarar el tipo de operación que realiza en piezas como las *ES*.

En 1969, Lawrence Weiner presentaría, en ocasión de la primera gran exposición de arte conceptual de Seth Siegelaub, titulada *January 5-31*, una serie de enunciados que funcionarían como matriz para sus exploraciones posteriores al abordar específicamente las relaciones que convierten una obra de arte en «una fórmula abierta, estructural y sintagmática» (Buchloh 2004: 93). El artista plantea su programa en tres puntos dispuestos sobre las paredes de la galería, los cuales nos pueden arrojar luces sobre la operación que realiza Eielson en su *Escultura horripilante*:

«En relación a los diversos tipos de usos

1. El artista puede construir la obra.
2. La obra puede ser fabricada.
3. La obra no necesita ser construida.»



Lawrence Weiner, *Statement of Intent*,  
1968 © 2016 Lawrence Weiner / ARS,  
Artists Rights Society, New York /  
BONO, Norge.

Como ha señalado Galder Reguera (2008: 17), que *el artista puede construir la obra* es una cláusula de apertura que afirma simplemente que la obra de arte puede ser construida a título individual por el artista, una afirmación que camina de la mano del sentido común y de la visión clásica del arte y que Weiner incluye en su programa para introducir el segundo punto: que *la obra puede ser fabricada* significa que el artista puede delegar parte del proceso de elaboración material de la obra —o todo el proceso— a otras personas, idea acorde con la historia del arte

(lleno de ayudantes, talleres, etc.) y con los mecanismos de tercerización del trabajo artístico tan en boga en el arte contemporáneo conceptual y posconceptual. Pero, por otro lado, acoge también la idea de que, en último término, el artista puede incluso *señalar* como obra de arte un objeto preexistente ya «fabricado» sin la necesidad de modificarlo en ningún aspecto. Aquí estaríamos en el horizonte nominalista del *ready made* duchampiano<sup>129</sup>.

Sin embargo, el verdadero aporte de Weiner a la práctica y teoría artística reside en el haber sistematizado ese tercer punto según el cual *la obra no necesita ser construida*, ni llevada a la existencia bajo una forma objetual: puede existir como un plano de potencia. ¿Cómo sabremos de ella entonces? El subtexto de esta declaración sería, entonces, algo así como: *será suficiente con formularla en palabras*.

Esta última constatación es fundamental para no caer tan fácilmente en el discurso extendido de la desmaterialización en torno al arte conceptual. Con Eielson hemos visto que la ausencia del objeto artístico no equivale a una desmaterialización total del arte, sino a una reconfiguración de la materia en un soporte habitualmente transparentado en las dinámicas objetuales o contenidistas de la institución artística, esto es, el papel como nuevo campo escultórico que, sin embargo, se afirma en su *potencia* y el lenguaje como la materia organizada al interior de este. La forma institucional de esta vertiente es la referida a la estética del documento, como vimos en el segundo capítulo, sobre la cual Harold Rosenberg, en un artículo publicado en 1969, aclara: «El arte comunicado a través de documentos, desarrolla hasta sus últimos límites la idea de action painting de que la tela debe ser considerada como un documento del proceso creador del artista, pero no como objeto físico. La obra es el hacer, no la cosa hecha. Lógicamente de ahí se desprende que la obra puede ser invisible, puede ser explicada, pero sin que la veamos» (citado en Battcock 1977: 121).

---

<sup>129</sup> Para una aproximación a la obra de Duchamp como nominalismo pictórico, véase Duve 1996.



Hay, sin embargo, más de una manera de abordar la idea de proceso en conexión con los tipos de soportes materiales en el arte. La deriva conceptual aquí mencionada no proviene de la línea del *action painting* que reivindica Rosenberg. Aquí la materia involucrada no es la de un cuerpo expansivo librando su batalla en una tela/papel que acoge el proceso orgánico de la creación, sino la de una idea que cobra forma institucional en una serie de instrucciones/procedimientos a través de un lenguaje deseoso pero despersonalizado: la idea de proceso como planificación. Es decir, no es el cuerpo orgánico del artista, sino el cuerpo reconfigurado del lenguaje burocrático el que aquí se manifiesta bajo la forma del diseño de una acción (posible o no). La primera acepción de *proceso* estaría, si se quiere, más cercana a *Papel* (1960), en donde las huellas dactilares y las pisadas de zapatos, el cuerpo en sus intervalos de acción, se vuelcan sobre la fijeza del soporte escrito. Las *ES* se vincularían, por su parte, con esta idea de *proceso* pasado por el tamiz de lo institucional-lingüístico según lo cual, como declaraba Sol LeWitt en sus «Párrafos sobre el arte conceptual», «todos los pasos intermedios, los bocetos, los dibujos, las obras frustradas, los modelos, los estudios, los pensamientos y las conversaciones son de interés. Aquello que muestra el proceso de pensamiento del artista a veces es más interesante que el producto final» (1967).

Siguiendo este sentido, el proceso artístico tiene que ver con las mediaciones previas a la realización o al producto final, una suerte de burocracia del deseo, todo aquello que se muestra en su dimensión potencial y, por ello, adquiere una materialidad específica como sustrato indefinido, antiteleológico, ya que no se juzga en función de su finalidad, por lo demás indecible, sino en relación con un hacer definido en un tiempo proyectual, de suspenso. El propio Juan Acha lo planteaba en esos términos en 1981: «Verdaderamente, lo que el arte conceptual pone en juego es la eliminación de la forma verbal 'es'. El arte no 'es': el arte 'está', es un proceso» (Acha 1981b: 300).

Si el arte es el hacer (proceso), no la cosa hecha (es), como señalan Rosenberg y Acha, la cosa hecha es la ceniza de la que Eielson hablaba y el hacer es el proceso productivo ligado a una concepción específica del trabajo artístico, no un *trabajo manual*, cuyo criterio de valor sería la forma mercantilizada de un *objeto* utilitario consumado en su *forma*, reificado. Al contrario, el artista reivindica la importancia del trabajo intelectual sin que ello signifique abstraer la materia involucrada en el proceso productivo, conformada por papel rodoid y palabras: la escena previa a la del objeto empaquetado y puesto en circulación como puro valor de cambio, como una *sustancia* a la que se le ha borrado cualquier atisbo de materialidad, y, por ello, de inestabilidad e indefinición respecto de su ser algo más que (precisamente) *papel* y *palabras*. Lo que tiene de intelectual este proceso es, sin embargo, que tal materialidad es conceptuada en un nuevo terreno de disputa en el que el juez no es ya el ojo del formalismo, sino la convención institucional que lo legitima. Al respecto, Buchloh apunta que:

Aquí se pone en juego por primera vez una crítica que opera en el nivel de la institución estética. Implica un reconocimiento de que los materiales y los procedimientos de producción, las superficies y las texturas, las localizaciones y el emplazamiento no son solo cuestiones pictóricas o escultóricas que haya que afrontar en términos de una fenomenología de la experiencia visual y cognitiva o mediante un análisis estructural del signo (como todavía creían la mayoría de artistas minimalistas o posminimalistas), sino que son elementos que se encuentran desde siempre inscritos en las convenciones del lenguaje, y por tanto, en el seno de las relaciones de poder institucionales y de la inversión ideológica y económica (2004: 93).

En este registro, poner énfasis en el proceso y la materialidad del arte significa hacer transparentes las condiciones de trabajo de la institución artística y las relaciones de poder que le son implícitas. Ello conformaría una estrategia válida de desfetichización del objeto artístico y de su condición mercantil-objetual, lo que teóricamente prometía una liberación del arte de las fuerzas del mercado. Esta sería la ruta de la llamada «crítica institucional», que artistas como Marcel Broodthaers, Daniel Buren o Hans Haacke seguirían explorando desde finales de los 60 hasta la década de los 80.

La trampa en la que cayó el arte conceptual en ese contexto fue el creer que seguiría existiendo un campo social de producción mercantil de objetos diferenciado de otro de producción semiótica de ideas. La estrategia de este tipo de arte parecería no haber tenido los reflejos necesarios para hacerles frente a las nuevas lógicas de dominación del capitalismo semiótico-cognitivo que cundían ya por esas épocas, esto es, un capitalismo donde la producción de signos ya no corre paralela al proceso de trabajo material (como en la fábrica fordista), sino que es, en sí misma, la materia prima del proceso productivo, un proceso socialmente organizado y económicamente cuantificable (Padilla 2014: 16). Desde luego, la presunción ingenua de que la producción de ideas y no de objetos se resiste por sí misma a la transacción de compra y venta, y por ende al coleccionismo, fue refutada con fuerza por el mercado al re-objetualizar la idea a través de la firma del artista. Este entrampamiento sería incluso reforzado por la incapacidad del arte conceptual norteamericano para abandonar del todo la imagen del sujeto creador, individual y autónomo, aun cuando por otro lado se reivindicaban procesos productivos colectivos, como el caso de Dan Flavin o Lawrence Weiner, y se reclamaba en esa ruta la interdependencia del objeto artístico con el aparato institucional que lo sustentaba. Esta dependencia de la huella sígnica del sujeto-artista, la firma, a diferencia del conceptual europeo, no fue señalada con ironía como parte de un mecanismo artificial que legitimaba la propiedad del objeto artístico, desde el Robert Mutt del urinario de Duchamp hasta los cuerpos firmados de Piero Manzoni. E hizo que el artista se convirtiera en víctima de su propio sistema crítico: no solo los objetos-arte son figuras institucionales precisas de desmontar; también lo son los sujetos-artistas e, incluso, desde nuestra acera, también los documentos.

Una lectura más integral de esta problemática es la que ha notado Mari Carmen Ramírez al sostener que:

[...] a pesar del profundo cuestionamiento del arte llevado a cabo por los conceptualistas británicos y norteamericanos, sus tentativas al respecto fallaron por haberse circunscrito a la «idea de arte». Tanto la frase de Kosuth del «arte como idea como idea» como el dicho de Weiner «la definición de mi arte es mi arte» quedaron circunscritos a los mojones del modelo mainstream dentro de los cuales

cabe el término acuñado por Benjamin Buchloh: «la estética del mundo administrado». En contraposición a ella se dio un enfoque más amplio en lo estructural y en lo contextual de las investigaciones emprendidas por los latinoamericanos. Estos artistas pueden tomarse en consideración por haber expandido de modo significativo *el contexto de la redefinición del arte* más allá de los parámetros estrictos de la esfera del arte (Ramírez 2000: 378).<sup>130</sup>

En efecto, el arte de Eielson tomaría distancia de esta excesiva circunscripción de la esfera artística en un entramado teórico encerrado en sí mismo y absorto en sus propios descubrimientos. Como modelo estético, pero también como modelo ético, el artista conceptual del centro hegemónico tomaría demasiado en serio su propia imagen, glorificándola y construyendo una red discursiva alrededor de una práctica lo bastante modelada racionalmente como para no dejar respirar a las fisuras propias de la existencia cotidiana, la contingencia del juego y la espontaneidad. Un arte en permanente fuga de sí mismo y de los géneros que lo circunscriben, como el del artista peruano, sería reactivo a una estética por momentos excesivamente programática y pretendidamente hiperconsciente de su función y lugar en la sociedad. Estas características lo harían más cercano al conceptualismo europeo de herencia romántica, una suerte de misticismo risueño que se observa con menos fuerza en las tendencias del nuevo realismo francés y el *povera*, recién comentadas, que en Fluxus, John Cage y en especial Joseph Beuys, artista con el cual Eielson se sentía muy identificado intelectual y

---

<sup>130</sup> Otra diferencia importante entre ambos modelos es referida por Camnitzer al subrayar el desinterés en el lenguaje poético del conceptualismo *mainstream*, caso contrario al del latinoamericano: «Existen dos modelos estético-filosóficos para describir el conceptualismo del mainstream, a saber, la eliminación de la visualidad y el trazado de un mapa del modelo lingüístico sobre el modelo perceptual. Por lo general, en el conceptualismo latinoamericano estos fueron secundarios y se le dio más importancia a una comunicación más eficiente de ideas específicas. Las estrategias fueron utilizadas pero sin un rigor formal. En cambio, el énfasis en el rigor fue aplicado para acentuar la interacción con el público. La eliminación de la visualidad resultó ser una buena herramienta para elevar la conciencia con respecto al contexto [...] en el mainstream, la hibridación con la poesía es herejía. Buchloh, por ejemplo, escribió que el elemento poético desfigura la precisión con la que los artistas conceptuales intervienen en los medios del lenguaje en las convenciones de la visualidad. Es muy probable que los diferentes puntos de vista respecto al lenguaje constituyan el meollo de la divergencia entre ambos conceptualismos. El conceptualismo mainstream buscó una forma casi científica de análisis. En el conceptualismo, el lenguaje puede ser considerado como un constituyente de un sistema complejo que tiene la posibilidad de servir como herramienta para el análisis de ese sistema. O puede servir como un vehículo para alterar el sistema al crear nuevas formas de conciencia en tensión con los sistemas existentes. La poesía entra en esta segunda categoría, y es en esta dimensión que el lenguaje es un factor fundamental en el conceptualismo latinoamericano» (Camnitzer 2008: 205-206).

afectivamente<sup>131</sup>. En estos últimos, la idea vanguardista sobre el trabajo artístico se actualiza bajo la consigna de la «desprofesionalización del artista». Pero ¿qué significa tal cosa? Habría que admitir que esta idea comporta al menos una ambigüedad. Partiendo de la separación histórica entre arte y vida, premisa del discurso burgués de la «autonomía del arte», motivo por el cual la vanguardia quiso precisamente recortar esa brecha, el dilema se presenta así: o la cualidad creadora del profesional-artista es absorbida por la potencia técnico-constructiva del trabajador mundano, con lo que se invoca la desaparición de la institución-arte como tal y se empodera al obrero como agente transformador de la vida social; o la fuerza creadora de toda actividad humana es absorbida por el arte, lo cual convierte a este en un signo inalienable del ser humano. La primera es la opción del constructivismo ruso que no vamos a desarrollar aquí<sup>132</sup>; la segunda es la vía que sigue Joseph Beuys según la cual «todo hombre es un artista». Desprofesionalizar el arte, para Beuys, pasaría entonces por reconducirlo a una pretendida condición natural para desalienarlo de su artificio. Pero, como ha señalado Boris Groys, ello no ocurre exento de una transformación radical de las artes; de hecho, la desprofesionalización del arte es en sí misma una operación altamente profesional (2014: 105) porque la categoría de «artista» no es producto de una decisión personal ni espontánea. Por eso, aunque Eielson comparte en lo fundamental la pulsión beuysiana, evidente en la frase que da nombre a una antología personal de 2003, *Vivir es una obra maestra*, añade que sería más preciso decir que «todos los hombres son creadores, no necesariamente artistas [...] la diferencia entre uno y otro depende solamente de quien lo realiza» (Eielson y Canfield 1995: 14)<sup>133</sup>. En ese sentido, Eielson

---

<sup>131</sup> Se sabe al respecto que Eielson quedaría particularmente conmovido por haber recibido una invitación personal para realizar su *performance* *Concierto de la paz* en la Kunstakademie de Düsseldorf en 1972 (Eielson 2010: 377).

<sup>132</sup> Al respecto, véase la estimulante tesis que Boris Groys ha desarrollado en su libro *Obra de arte total Stalin* (2008).

<sup>133</sup> Boris Groys ha planteado una reflexión interesante para repensar la ecuación arte y vida en la era de la biopolítica contemporánea: «Si la vida no se entiende ya como un acontecimiento natural, como el destino, como la fortuna, sino como tiempo artificialmente producido y formado, entonces ésta se politiza automáticamente, dado que las decisiones técnicas y artísticas que atañen a la modelación del tiempo de vida son siempre decisiones políticas también. El arte que es realizado bajo estas nuevas condiciones biopolíticas —bajo las condiciones de un tiempo de vida formado artificialmente— no puede sino llevar

es plenamente consciente de la especialización que supone el trabajo artístico. Y solo mediante ese reconocimiento, es decir, asumiéndose parte del juego, arremete contra esos límites para sugerir la posibilidad de su abolición total. Y lo hace siempre con un tono lúdico, lo que quizás constituya el principal desacuerdo con el conceptual analítico de EEUU.

Por otro lado, esta expansión de la crítica más allá de los límites del «mundo del arte» se habría de perfilar desde una estrategia que permitiera que la comunicación estética funcionara fuera de los límites de la posesión del objeto artístico y las prácticas institucionales que tal consumo acarrearía. En una de sus acepciones, y tal como ha señalado Camnitzer (2012: 152), lo que el famoso discurso de la desmaterialización del arte buscaba en el fondo era su *des-mediatización*, la desaparición del soporte físico como recurso a través del cual el arte y la vida encontrarán nuevamente su fusión. De esta manera, se puede entender la vocación de explorar escenarios de experimentación fuera de los espacios consagrados al arte, como museos o galerías. Y explica también la recurrencia a la *performance* que, desde mediados de los 60, habría de explorar en una serie de espacios librados al flujo y al azar de lo público, sin que ello implicara una falta de conciencia sobre la manera en que tales espacios participaban a su modo de prácticas mediatizadas por la institución capitalista, no museística, pero sí social, lo cual sería necesario también destrabar en el marco de esta vocación por borrar los límites del arte y la vida.

Recordemos que así lo entendía el propio Eielson, quien, a propósito de sus *ES*, declara lo siguiente en una conversación con Martha Canfield: «Lo que yo deseaba era algo que debía emanar directamente del contexto social, de su coyuntura histórica, antigua y moderna, y que

---

esta artificialidad a su dimensión explícita. Ahora, sin embargo, el tiempo, la duración y, por ello mismo, la vida, no puede ser mostrada directamente sino tan solo ser documentada. El soporte dominante de las biopolíticas modernas es así la documentación tecnológica y burocrática, la cual incluye planeamientos, decretos, reportes de hechos reales, investigaciones estadísticas, e ideas en proyecto. No es una coincidencia que el arte también use el mismo medio de documentación cuando quiere referirse a sí mismo como vida» (Groys 2008b: 55). Un contrapunto interesante de esta hipótesis se puede encontrar en Osborne 2015.

debía llegar directamente a la gente, fuera de los canales consagrados al arte. En una palabra, quería poner en evidencia las discutibles fronteras que separan el arte de la vida» (2002b: 50).

El correlato menos evidente de esta operación era que el conceptualismo se ofrecía también como una manera de superar el obstáculo de las fronteras geográficas. La progresiva presencia de las tecnologías de la comunicación evidenciaba esta realidad al tiempo que se disponía como una herramienta factible para desmontarla:

En el caso de las «esculturas» el objetivo central fue el de establecer un nuevo tipo de contacto con una realidad planetaria cada vez más alarmante y cercana a nosotros, gracias a los media tecnológicos. Utilizar estos mismos media para transmitir un mensaje que nos hiciera sentir a todos como parte de una misma humanidad, de un mismo planeta, me pareció válido (Canfield 2002b: 50).

Lo interesante es constatar la posición que toma Eielson frente a tal problemática. Parte del esquema del conceptual analítico, pero se vale de un recurso que lo aleja del modelo hegemónico del *mainstream*.

Para el arte conceptual, la negación de la existencia física de la obra o, por lo menos, el desplazamiento del foco de interés hacia el espacio de su enunciación lingüística provocaban que la potencia crítica del arte se moviera en una esfera distinta, ondulante respecto de los límites territoriales desde donde habría de circular. El objeto de arte era, también, una forma de localidad, una presencia física, una conformación de fronteras de la que sería preciso escapar. Para lograrlo, habría que romper el objeto, pero ello, en el caso del conceptualismo del *mainstream*, implicaba su sustitución por una estructura idiomática determinada por el espacio social desde donde se proyectara la pieza. La cara oculta de esta operación revelaba un colonialismo solapado al insertarse en el entramado inmaterial de la globalización desde la especificidad de un idioma socializado universalmente: el inglés.

Eielson resuelve ese dilema incorporando su propio recorrido personal por ese mundo globalizado que pretende desmontar críticamente: «[...] para no caer en la homologación que le

reprocho a Fluxus, me di cuenta que [...] yo mismo como autor del proyecto, no podía estar ausente del mismo. Incorporé pues mi propia historia personal» (Canfield 2002b: 50).

La incorporación de una identidad cultural y geográfica sin centro fijo como la de Eielson tendría como correlato la conformación de un libro-objeto compuesto por una lengua no sintetizada en un idioma universal, una lengua que es de todos y de nadie a la vez. Esa lengua sería ilegible, como efecto de la yuxtaposición de capas idiomáticas que componían el libro-objeto exhibible en la sala de la Sonnabend de París. Tal como anudara las banderas en el *Concierto urbi et orbi* de 1972, aquí también Eielson anudaba el idioma de una humanidad global cuya expresión imaginaria era, para un artista en exilio como Eielson, una y múltiple a la vez, autóctona y foránea, legible e ilegible, como sería su propio recorrido vital y creativo.

Como vemos, la recepción del arte conceptual no es homogénea en la obra de Eielson. La referencia a la primera generación de artistas conceptuales norteamericanos nos ha servido para dismantelar una serie de presupuestos en torno al lugar del trabajo en su pieza subterránea y el modo en que este se redefine políticamente en conexión con una denegación de la visualidad y un concepto de materialidad reinterpretado para estos fines. Asimismo, hemos visto cómo, mediante el distanciamiento de una visión demasiado circunscrita al «mundo del arte» propia del ala norteamericana del conceptual, el arte de Eielson encontraría más afinidad con el conceptualismo europeo de la línea situacionismo - nuevo realismo + *arte povera* - Fluxus, con los cuales compartiría en líneas generales la vocación vanguardista de salir del mundo del arte denegando su materialidad oficiosa, cuestionando el estatus especializado del burgués-artista y reintegrando el juego del arte al flujo de la vida<sup>134</sup>. A ello se le añadía un interés particular por el lenguaje, no siempre presente en tales movimientos.

---

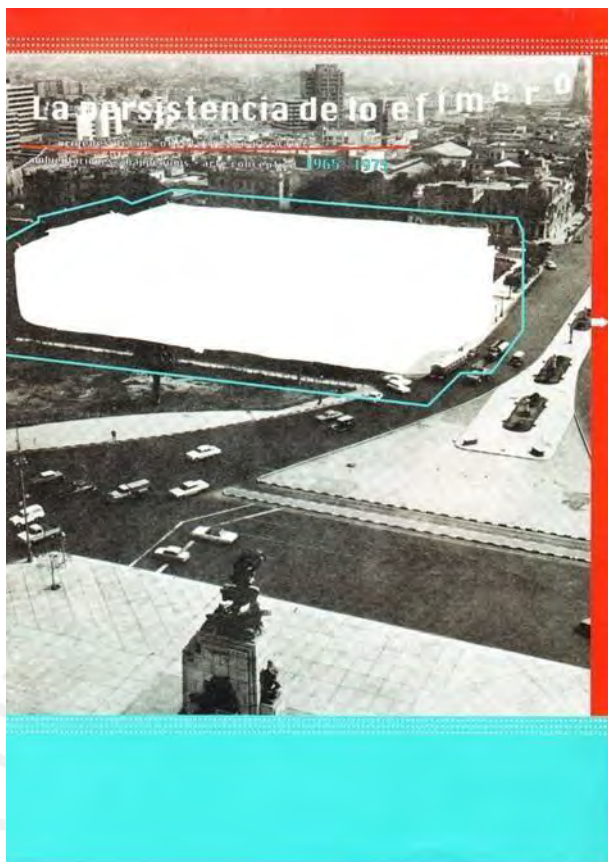
<sup>134</sup> En la lista de artistas con los cuales Eielson se identifica más, aparecen Leonardo, Goya, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Miró, Malévich, Mondrian, Klee, Schwitters, Torres García, Duchamp, Pollock, Burri, Calder, Brâncuși, Rothko, Fontana, Klein, Hains, Manzoni, Beuys, algunos artistas conceptuales y el *arte povera* de Italia (Canfield 2002: 30).



Por último, la marca diferencial respecto del conceptualismo del *mainstream* supuso la elaboración de una red de préstamos interartísticos e interculturales en donde la identidad local aparece yuxtapuesta en el espacio expositivo a través de una materialidad única y múltiple a la vez. Es decir, Eielson se vale de un diagrama típico de la línea tautológica del *mainstream* (instrucciones, procedimientos, enumeraciones), pero solo para contaminar ese orden en un entramado de ilegibilidad que los papeles de las *ES* finalmente conforman.

#### **4.2. Lima f(r)icción: los no-objetualismos de papel y la utopía local (1966-1980):**

La tenue pero existente visibilidad que las *ES* han obtenido en la actualidad desde el ámbito de las artes visuales locales se debe, en gran medida, al trabajo de «rescate» de este tipo de prácticas no-objetualistas que Miguel López y Emilio Tarazona supieron articular en la investigación que devino exposición en 2007 bajo el nombre *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)*.



Catálogo de la exposición *La persistencia de lo efímero: orígenes del no objetualismo peruano: orientaciones, hapennings, arte conceptual (1965-1975)*. Centro Cultural España, Lima, 15 de marzo-29 de abril. Archivo Miguel López / Tarazona

Allí la obra de Eielson aparece constelando junto a la de otros artistas vinculados con la escena del experimentalismo de mediados de los 60, como los integrantes del grupo Arte Nuevo (Teresa Burga, Luis Arias Vera, Gloria Gómez-Sánchez, José Tang, Luis Zevallos Hetzel, Jaime Dávila, Emilio Hernández Saavedra<sup>135</sup>) y otros de sensibilidades heterogéneas, pero de

<sup>135</sup> Víctor Delfín y Armando Varela eran también parte del colectivo, pero no participaron en la muestra.

posicionamientos políticos afines, como Jorge Bernuy, Mario Acha, Felipe Buendía, Jesús Ruiz Durand, Rafael Hastings, Yvonne von Mollendorff y el mismo Juan Acha, entre otros<sup>136</sup>.



Vista de la exposición *La persistencia de lo efímero*. Del medio a la derecha: Escultura con voz comprimida (1968) y Escultura horripilante (1967) de J.E Eielson. Galería Centro Cultural España. Lima, Marzo, 2007. Archivo Miguel A. López / Emilio Tarazona

El catálogo de la exposición señala el criterio curatorial según el cual tales artistas son exhibidos juntos en la sala del Centro Cultural de España:

Así, el surgimiento de las primeras ambientaciones, happenings, obras lumínicas, acciones corporales, intervenciones en el espacio, e incluso el uso de elementos perecibles como papel, fotografías, diagramas y textos; trazan una estela que aunque no instituyen una escena totalmente vertebrada, exhiben aquí —por primera vez reunidas— rasgos similares de época que apuntan a una puesta en abismo del objeto artístico. Una erosión o señalamiento crítico de sus límites, sus convenciones y del sistema que lo sostiene (López y Tarazona 2007a).

<sup>136</sup> La lista la completan Regina Aprijaskis, Leonor Chocano, Eduardo Castilla, Hilda Chirinos, Ernesto Maguiña, Miguel Malatesta, Efraín Montero, Cristina Portocarrero, Consuelo Rabanal, Rubela Dávila, Queta Gaillour y Gilberto Urday.

Estando los puntos de convergencia menos ligados a patrones estilísticos o formales que a una toma de posición ideológica respecto del objeto de arte en su devenir mercantilizado, resulta acertado que el guion curatorial haya dispuesto una suerte de itinerancia conceptual e histórica que se plantea en tres niveles: 1. «Desgaste y desilusión del objeto», 2. «Despertares y revoluciones», y 3. «Una aparente conclusión».

La dispersión de la primera ola de la escena experimental limeña sintetizada en la breve trayectoria del grupo Arte Nuevo (1966-1969), una propuesta que contravendría la plástica dominada hasta entonces por la abstracción lírica, intuitiva y autobiográfica principalmente representada por la figura de Fernando de Szyszlo, se terminaría de consumir con la partida de Juan Acha a México en 1971, tras un escándalo en el que se vio envuelto luego de haber sido acusado de tráfico de drogas por un presunto consumo de marihuana en el contexto de una fiesta a la que él asistió junto a colegas y artistas.

El tercer eje que organiza la exposición, «Una aparente conclusión», expresaría tanto la disolución de este primer arrebato crítico como su redireccionamiento hacia propuestas artísticas que establecen conexiones con la escena internacional del arte experimental. Allí aparecen las *Esculturas subterráneas* de Eielson al lado de piezas de Rafael Hastings e Yvonne von Mollendorff, artistas todos que bebieron del influjo de la vanguardia europea de fines de los sesenta, tras haber residido en el viejo continente por esos años e incluso haber compartido experiencias en París, en pleno contexto de Mayo del 68. De allí también se desprende una serie de informes, bocetos, planos y diagramas de Teresa Burga vinculados al circuito experimental norteamericano del arte conceptual, producto de un viaje realizado entre 1968 y 1970 luego de haber obtenido la beca Fullbright para estudiar en la School of the Art Institute of Chicago (SAIC). Estas piezas de apariencia más bien aséptica nos ubican en un horizonte distinto del de aquellas producidas entre 1965 y 1968 en el contexto de su participación en Arte Nuevo, saturadas de colorido pop y con ciertos destellos vitalistas.

Eielson era el único artista proveniente de la llamada generación del 50 entre los que ocupaban un lugar en la muestra. Para cuando inicia el proyecto de sus *ES*, tenía cuarentaicinco años y les llevaba alrededor de quince de diferencia a los jóvenes de Arte Nuevo y demás artistas emergentes de la vanguardia local. En tal sentido, sus intereses intelectuales provenían de una sensibilidad afín a la de sus pares de generación (Salazar Bondy, Sologuren, Szyszlo, Varela), preocupados por la reactualización del legado precolombino en un lenguaje moderno de pretensión universalista, lo que, en el caso particular de Eielson, no excluía la transgresión de géneros instituidos y la exploración de manifestaciones contemporáneas como la *performance*, las instalaciones y los eventos. Los nuevos artistas locales empezaban a interesarse también en esta clase de prácticas, pero con un mirada que apuntaba más a lo popular migrante (en el caso de Luis Arias Vera, esto era particularmente notorio con piezas como *...Ah! Y el chino de la esquina?*), y a una actitud en general desmitificadora de las tendencias oficialistas y del culto a la personalidad de artistas mayores consagrados, como Fernando de Szyszlo y el mismo Eielson. Esta tensión se hizo evidente en el contexto del Festival Americano de Pintura auspiciado por el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), la Asociación Artística Cultural Jueves y la Feria Internacional del Pacífico de 1966, tensión que desencadenó, en definitiva, la conformación del grupo Arte Nuevo. La lista de artistas invitados al mencionado festival (calificada por algún cronista como «la lista de los amigos del IAC»: Eielson, Rodríguez Larraín, Gerardo Chávez — los tres radicados en Europa—, Lajos d'Ébneth, Szyszlo y Jesús Ruiz Durand) era juzgada, a los ojos de los jóvenes, como elitista y en salvaguarda de estéticas burguesas y conservadoras (Castrillón 2014: 119). Ello provocó la reacción de los integrantes de Arte Nuevo, quienes dejaron sentada su protesta organizando una exposición vanguardista, paralela a la del IAC, en una exzapatería ubicada en jirón Carabaya, al lado del Palacio de Gobierno, a la que denominaron «El ombligo de Adán». Se sabe, además, que el argentino Jorge Romero Brest —lúcido promotor de la experimentación vanguardista latinoamericana a través del Instituto Di Tella e invitado a presidir el jurado del festival— visitó la exposición. De hecho, quedó gratamente sorprendido por

lo allí expuesto y le llamó la atención, en igual medida, la omisión del IAC al no haber solicitado la participación de estos artistas en el festival del que era jurado.

Alfonso Castrillón ha anotado que «lo interesante de la protesta es, por una parte, que dejaba abierta la brecha generacional con los artistas mayores "oficialistas" y, por otra, que los artistas se valieran de expresiones vanguardistas —el Pop art, el Op art, el happening y las ambientaciones— para hacer notar su descontento. El valor estético quedaba en un segundo plano frente al reclamo ético» (2014: 119).



Catálogo *Arte Nuevo* diseñado  
por Emilio Hernández  
Saavedra. Lima, octubre,  
1966.

Así, a pesar de la clase de arte que Eielson empezaba a explorar por esos años, reacio al pop y al *op art* —viejas historias para el arte europeo del momento— pero abierto a las experimentaciones del *happening* y las ambientaciones, la brecha generacional que los separaba y el posicionamiento institucional como artista visual que había ganado en el Perú, sobre todo

después de su participación en la bienal de Venecia en 1964, no pudieron ser redimidos ni por el propio Juan Acha, quien había sido un promotor entusiasta tanto del colectivo joven como del arte de Eielson. Acha, incluso, habría procurado un encuentro entre ambos con ocasión del viaje que el artista realizaría al país en 1967, luego de casi veinte años de ausencia. El 11 de agosto de ese año, expondría un conjunto de *Nudos* en la sala de Ocoña 174 de la Galería Moncloa Editores. En testimonio de Luis Arias Vera<sup>137</sup>, algunos artistas de Arte Nuevo habían sido invitados por el crítico peruano a la inauguración, pero el encuentro entre estos y Eielson fue decepcionante ya que no despertó interés de ninguna de las partes<sup>138</sup>.

Lo cierto es que, a pesar de que es posible trazar afinidades conceptuales entre ambos y, en general, entre los artistas reunidos en *La persistencia de lo efímero*, no es factible hablar de una escena artística cohesionada en el contexto en el que se produjeron las obras. De hecho, como vemos, el eje vinculante dependería de los lazos intelectuales y muchas veces amicales que estos artistas mantenían con quien sería el principal promotor cultural de esta escena heterogénea, Juan Acha.

El vínculo entre Acha y Eielson se afianza desde entonces a través de contactos epistolares y una serie de textos críticos que el crítico le dedicaría al artista desde su columna del diario *El Comercio*<sup>139</sup>. Acha se convertiría, de ese modo, en un solitario y entusiasta difusor de las experiencias más radicalmente conceptuales de Eielson, aquellas que serían recibidas por la clase pretendidamente ilustrada del medio local con indiferencia o incompreensión. Sintomáticamente, dos años después, al proponer la inauguración de su *Escultura horripilante*

---

<sup>137</sup> Entrevista realizada el 2 de octubre de 2015.

<sup>138</sup> A pesar de ello, alguna crítica supo reunir el trabajo de Eielson con algunos de los artistas pertenecientes al grupo Arte Nuevo, como era el caso de José Tang, quien exponía pinturas geométricas en la galería Cultura y Libertad: «Siendo tan distintos, los tres artistas (se incluye también una crítica a Armando Varela quien exponía en la misma galería que Tang) coinciden a mi parecer, en un rasgo común: hay en ellos una evidente preocupación por redescubrir la esencia de la pintura» (revista *Oiga*, nro. 235, 18 de agosto de 1967, p. 29).

<sup>139</sup> Son cinco los textos que Acha le dedica a Eielson. Véase Acha 1967: 23, 1978a: 6, 1978c: 8, 1978b: 10 y 1979b.

en las inmediaciones del IAC, la misma institución que habría de apoyarse en su prestigio y el de otros compañeros de su generación para excluir los arrebatos críticos del grupo Arte Nuevo — en ese contexto, incomprensibles y de tintes «majaderos»— sería ahora la que le dé la espalda por razones análogas y negándose a inaugurar la pieza tal como Eielson le había solicitado a Acha.

La actitud ambivalente del IAC y de la crítica local en general frente a, por un lado, el Eielson clásico de los *Nudos* y, por el otro, al Eielson «incomprensible» y «caprichoso» de las experimentaciones conceptuales, como las *ES*, revela la zona de inestabilidad en la que se mueve su arte. Por una parte, linda con las formas estéticas del modernismo que muestran aún cierto «residuo expresionista» dentro de una narrativa redentora del legado precolombino nacional (Acha 1967: 23), y cuya recepción deja abierto un orificio por el que se cuela el reclamo a una complacencia universal y la aspiración a la condición irrenunciable de la belleza. Por otra parte, dialoga con formas más bien contemporáneas que celebran el anonimato de sus acciones; que destacan el proceso intelectual por sobre el técnico-manual; y que interrogan los soportes sobre los que terminan de inscribirse, en el espacio público, los rezagos materiales de acciones efímeras tanto fácticas como imaginadas.

Lo interesante es que, desde ambos extremos, sintetizados en los *Nudos* y en la *Escultura horripilante*, hay una insistencia por visibilizar el esplendor subterráneo sobre el que se erige nuestra realidad nacional. Desde un esquema preliminar, se pueden destacar dos movimientos que tienden hacia el legado precolombino a partir de ángulos distintos: uno que simbólicamente desciende al espacio subterráneo y *des-oculta* un «sistema escritural» pasado (los *Quipus*), olvidado e ilegible en la actualidad, para resignificarlo en una dimensión estética (modernista) acoplada a tensiones lumínicas, materiales y espaciales; y otro que, nominalmente (a través del lenguaje), desciende al espacio del subsuelo precisamente para propiciar el *enterramiento/ocultamiento* de un ente cibernético en una suerte de ritual primitivo-futurista,



puesto que pone en una relación de equivalencia al humanoide al lado de los (horripilantes) cuerpos momificados precolombinos. Un *des-ocultamiento* que exhibe su brillo estético en museos y galerías (como lo muestra la exposición de 1967), y un *ocultamiento* cuyo brillo ritual se atenúa en la magra luz de una superficie escrita más bien profana, despojo material de aquello efectuado solo en el espacio de una imaginación de papel. Esta superficie, lo que se exhibe, ha perdido el fulgor estético del acto/evento enunciado. Quizás esta sea la razón de su poca fortuna crítica en ese contexto (como se evidencia en la tentativa de inauguración de 1969 finalmente frustrada por el IAC), en contraste con la recepción entusiasta de los *Nudos* o los *Quipus*.

Precisamente, este es el punto que me interesa destacar aquí. Desde un plano institucional, la producción artística eielsoniana que aún preserva ciertos rezagos modernistas deviene mercancía objetual y circula exitosamente en el mercado local. Sus *Nudos* son un buen ejemplo de ello: casi su marca, su firma personal. En cambio, las prácticas más claramente no-objetualistas integradas a premisas contemporáneas del arte internacional son repelidas por el sistema del arte: las *ES* no forman parte de ninguna colección pública o privada, no embellecen la sala de ningún burgués ilustrado y terminan por perderse en la ignominia del tiempo hasta retornar recién hoy bajo la forma de una precaria reconstrucción, tal como sucedería con algunas de las piezas exhibidas en *La persistencia de lo efímero: Escultura con voz comprimida* —prueba de artista— y *Escultura horripilante* —reconstrucción autorizada por el artista— de Eielson, y *Perfil de la mujer peruana* (1980-1981) de Teresa Burga son ejemplares al respecto.

Esta problemática es de hecho un fenómeno que excede las prácticas conceptuales de Eielson. En un conjunto de piezas de Teresa Burga, Rafael Hastings, Emilio Hernández e, incluso, Emilio Rodríguez Larraín, también se observa esta problemática, la cual, en general, conforma un campo excluido en la historiografía del arte local.

Hugo Salazar ha ensayado algunas explicaciones a este respecto abordando los patrones de consumo en el mercado artístico interno, y señalando las fisuras entre las nuevas tecnologías de dominación capitalista (ligadas a mecanismos desmaterializados de control; el llamado capitalismo semiótico-cognitivo empezaba a difundirse por esas épocas) y los gustos estéticos de la burguesía dominante:

El populismo reformista de Velasco, ya sea por antagonismo o indeterminación ideológica influye en los consumos visuales de la década del 70 de una manera decisiva. El acento temporal en la revaloración del elemento nacional a nivel de consumos e iconografías visuales por un lado; la retracción de un sistema de las artes ya de por sí retraído con la modernización capitalista y los nuevos consumos visuales, como sucedía con el resto de América, prueban la tesis de Lauer y Gris, respecto a la no articulación sistemática de la plástica al esquema burgués de dominación ideológica (1983: 113).

En esa línea, Alfonso Castrillón añade que «Juan Acha adelantó una teoría que no pudo tener eco en los artistas de entonces porque el industrialismo siempre incipiente en el Perú no permitió el uso de las modernas tecnologías —como, por ejemplo, en Argentina, el uso del acrílico en los años 60— ni los medios de comunicación como proponía McLuhan en sus utopías» (2011: 142).

Las causas mencionadas por las que el no-objetualismo no desató entusiasmos en esta área del continente (como sí lo hizo en Argentina y Chile, por ejemplo)<sup>140</sup> se hacen particularmente patentes en la obra de Teresa Burga. Tanto algunas de sus piezas como la lógica de los impases en cuanto a su inscripción en el terreno de la crítica y el circuito mercantil del Perú de los 60 y 70s, nos permiten poner su obra en diálogo con las prácticas no objetuales de Eielson y, en particular, con la *Escultura horripilante*.

#### **4.2.1. Teresa Burga: I-maquinaciones**

---

<sup>140</sup> Véase Longoni 2007.

La poética de Burga bien pudo ser juzgada por Eielson con los mismos adjetivos que el artista usaría para calificar el arte conceptual americano: “pragmatismo exacerbado”, “nueva transformación de la cultura racionalista”, “necesidad neurótica de nuestro aparato mental por la constatación.”, etc. (2010: 309). La mayor afinidad de Eielson con el conceptual europeo daba cuenta de ello, aunque su trabajo no es excluyente respecto al ala norteamericana, como vimos anteriormente.

Sin embargo, no son pocos los puntos en contacto en cuanto a las lógicas de producción simbólica y material que subyacen en sus respectivas poéticas. Hay una apuesta por interferir todo proceder que enrumbe a lo auto consagratorio, una postura vital contraria a la excesiva profesionalización del arte y una actitud crítica respecto a la conformación de una *obra* cerrada y definitiva: una lucha constante contra el fetichismo del arte y las aureolas que entumescen la movilidad creativa. Es sorprendente lo doblemente efectivo que puede ser esta sencilla reflexión de Burga para denotar mucho de lo que está finalmente puesto en juego en ambas prácticas:

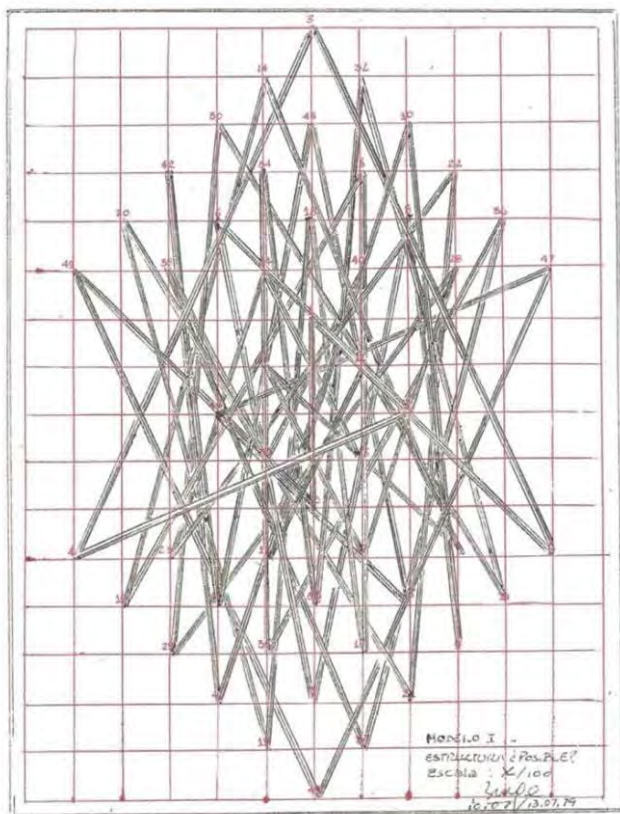
“Creo que para la obra sea “obra” no tienes que generarla como tal. En el momento en que piensas en generarla como obra, ya se murió; en el momento en que dices ‘esta es la obra’ ya se acabó. Tienes que generarla como no-obra. Entonces, vuelves a generar otra y otra, pero siempre pensando en no terminar” (MALBA 2015: 85).

En cuanto a sus respectivos posicionamientos frente a los modos de producción contemporáneo hay también similitudes, al menos en sus trabajos realizados en pleno boom del arte experimental y conceptual en los 60-70s, particularmente observables en las *E.S.*: la incidencia en los mecanismos de tercerización del trabajo artístico, la exploración de lo aleatorio en el lenguaje científico con miras a lo cosmológico (más marcado en el caso de Eielson), sus respectivos intereses por la tecnología contemporánea y sus proyecciones utópicas (más abiertamente optimista en el caso de Burga), la conformación de piezas y/o poemas basados en *instrucciones*.

Y, finalmente, atendiendo a sus dinámicas de distribución y consumo en el medio local, el mecenazgo cultural solitario que ejercía Juan Acha en defensa de sus obras más marcadamente no-objetuales. Pero enfoquémonos ahora en discutir brevemente un conjunto de sus piezas en conexión con lo propuesta en las *E.S.*

Respecto a Eielson sosteníamos a propósito de su *Escultura horripilante* que “este diseña la imposibilidad con una precisión milimétrica importada de la jerga burocrática y legal, que es precisamente el lenguaje articulado dentro del orden de lo posible”. Atendiendo a algunas de las piezas de Burga, podríamos prolongar este diagnóstico.

*Estructura imposible* (1979) es un dibujo de tinta sobre papel transparente reticulado que gráfica un armazón aparentemente caotizado en su interior pero simétricamente diagramado sobre la superficie del papel. Cada vértice de la estructura descansa sobre uno de los cuadrados de la retícula. Están además numerados según lo que aparenta ser una progresión aritmética difícil de

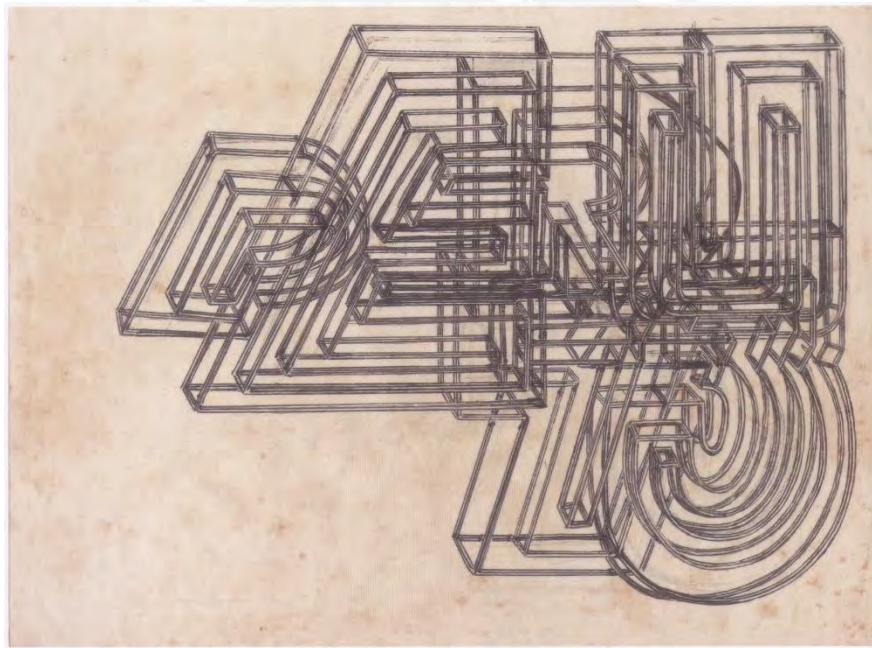


Teresa Burga. *Estructura imposible*.  
1979. Tinta sobre papel transparente.  
Sin medidas disponibles. Archivo  
Teresa Burga.

descifrar. En el ángulo inferior derecho de la página, aparece una inscripción que dice: “Modelo I. ¿Estructura posible? Escala x/100.”

El título de la estructura de Burga recalca su imposibilidad, pero este atributo sólo tiene sentido si uno piensa el dispositivo tendido sobre un plano, esto es, en una proyección espacial, a escala menor, de aquello cuya finalidad es ser realizado en el espacio real. Si el dibujo adquiriese un valor en sí mismo, la “imposibilidad” no tendría lugar porque el trazo es en efecto posible sobre el papel. Pero ello no sucede así. Lo evidencia la precisión sobre la escala x/100. La primera variable refiere a una unidad de medida incógnita en tanto imposible, un enigma multiplicado por 100, lo que en cualquier caso activa la imagen de una estructura que interroga y vulnera, por exceso o por defecto, nuestra escala humana, en caso fuera realizable. La realización, sin embargo, queda en suspenso al interior del espacio gráfico. Allí Burga la enmarca literalmente entre signos de interrogación. El título oficial (“Estructura imposible”) es exterior a la pieza y estabiliza su interpretación. El título alterno (“Estructura ¿imposible?”) no opera en este nivel, pero tampoco en el nivel gráfico: aparece como flotando entre el espacio posible del trazo y el espacio imposible de su realización.

Una lógica análoga la encontramos en dibujos más tempranos en donde el significante interrogado adquiere una carga distinta. De 1973 es la serie de tres piezas *Perú 73*. El Perú experimenta una suerte de deflación simbólica hasta devenir puro significante, un esqueleto vacío devenido así a causa de una deconstrucción estructural. En esa dinámica, su armazón se reensambla y resulta un laberinto que parece proyectar, nuevamente, una salida imposible. Tal ensamblaje activa de algún modo la imagen del nudo eielsoniano y de sus múltiples paños culturales imbricados entre sí. Solo que el horizonte a partir del cual se modela este espacio de conflicto apunta, en el caso de Eielson, al pasado precolombino. El trabajo de Burga, en cambio, nos dirige a un imaginario tecnológico, de ensambles maquinales y estructuras metálicas, en ese sentido más próximo, aunque aún lejano, a piezas como la *Escultura horripilante*.

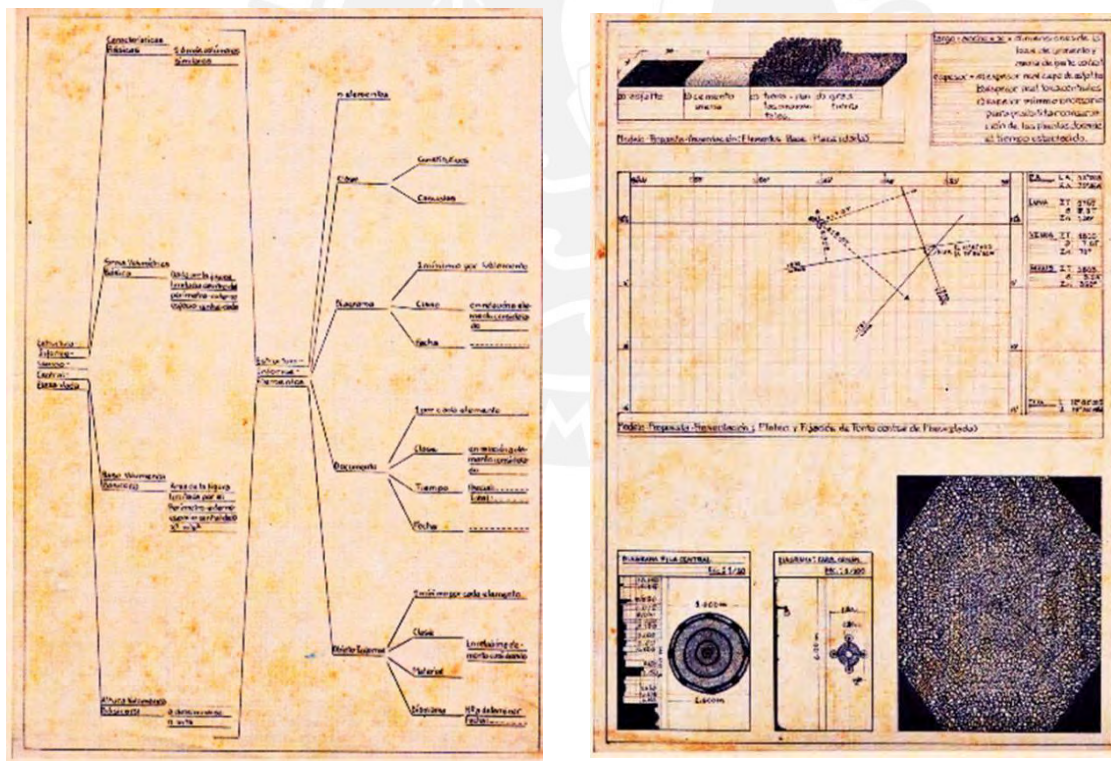


Teresa Burga, *Perú 73*, 1973  
Tinta sobre papel. 3 piezas de 21 x 29 cm c/u.

El mismo lapso de año que realiza estas estructuras imposibles, Burga diseña el que es definitivamente el proyecto con mayores similitudes conceptuales a la *Escultura horripilante* de Eielson: *Paisaje Urbano 19...* (1978-1979). El proyecto se propone hacer un levantamiento



exhaustivo de información, durante una semana, sobre un perímetro específico de la capital peruana: La Plaza de Armas de Lima. La investigación incluye un análisis de los elementos hallados en la plaza a partir de los cuales se elaborarían registros con las especificaciones materiales del lugar y de los objetos encontrados en él, vistas en planta de la pileta central de la plaza, cuadros sinópticos e instrucciones con precisiones de fecha y hora donde se realizarían las mediciones, registros sonoros, fílmicos y diapositivas tomadas del lugar. Se analizarían, además, tanto las propiedades del subsuelo de la plaza, como sus condiciones lumínicas, atmosféricas y meteorológicas. Partiendo del análisis del plano, se proyectaría, finalmente, en línea ascendente, la distancia que separa la plaza de la Luna, creando un “volumen imaginario” que aparece mediando entre ambas.



*Paisaje Urbano 19... (1978-1979)*  
 Proyecto de exposición no realizado (bocetos, diagramas e instrucciones)  
 Tinta sobre papel. Archivo Teresa Burga

En conversación con Miguel López, en diciembre del 2011, la artista daba algunos detalles respecto a la viabilización del proyecto:

En esos mismos años surgió también el proyecto Paisaje urbano (1978-1979) con el que fui a la galería de la Municipalidad de Lima. Les expliqué que mi proyecto era un intento de pensar La Plaza de Armas desde el centro de la plaza hasta la Luna, pero también desde el centro de la plaza hasta el centro mismo de la Tierra. Ellos no lo comprendían y me dijeron: “Esto no puede ser (...)”. No resultó nada. Sin embargo, ahora vienen curadores, coleccionistas a preguntarme cómo realizar este proyecto. Incluso hoy me sigue pareciendo bien difícil. ¡Imagínate analizar los elementos materiales desde la plaza hasta el centro de la Tierra! En realidad, está todo en los planos, los bocetos y las instrucciones, todas son proyecciones geométricas serias estudiadas científicamente (MALBA 2015: 92).

El testimonio de Burga pone en escena dos situaciones que son dos caras de una misma moneda: el borde utópico con el que linda el proyecto, que contrasta a su vez con la planificación milimétrica del mismo, y el impase con las autoridades encargadas de la administración pública de la ciudad al momento de pretender ver ¿realizado? su proyecto en la ciudad. Juzgar de utópico a este proyecto, en tanto no tiene lugar como realización, solo tiene sentido si es que lo hacemos retroactivamente, es decir, luego de constatar que, en efecto, para el poder político (la Municipalidad de Lima en este caso) este es un auténtico “disparate”. Hay un truco ideológico aquí. El poder político convierte lo que para él carece de sentido ser realizado en lo social en una imposibilidad factual. Lo inútil deviene no-realizable. Si tal interpretación ideológica triunfa, este proyecto deberá ser juzgado en el rango de las estructuras imposibles solo sostenidas en el plano de lo gráfico-textual. Si no es así, no habría razón para ello.

Desde su proyecto temprano *Lima imaginada* (1967), una serie de linóleos de representaciones urbanas realizadas a partir de imágenes, “suprimiendo con ello el protagonismo del referente concreto” (MALBA 2015), la zona de conflicto entre lo imaginario y lo real sería en más de una ocasión la ciudad de Lima, tanto en relación al motivo que animaría sus trabajos, como a propósito de los impases que sus instituciones provocarían para la realización de los mismos.



Esta tensión es de hecho observable en el proyecto de la *Escultura Horripilante*. La obra se concibe como un homenaje a Lima, no solo por ser La Plaza de Armas el lugar del hipotético enterramiento, aludiendo al esplendor arqueológico que sobre ella se esconde, sino además por poner en escena el límite político que hace de la *Escultura* un proyecto no solo irrealizable en tanto objeto, sino además in-exhibible e, incluso ininteligible, en cuanto a las lógicas de consumo se refiere. En ese sentido, el homenaje tiene un rasgo involuntario. Más allá de Eielson, es la propia Lima y sus agentes culturales los que se encargan de justificar el adjetivo de “horripilante” que recibe la escultura. Las autoridades del IAC representan indirectamente para este anti-diseño, aunque ignoremos los detalles que los llevaron a impedir su inauguración, lo que las autoridades de la galería de la Municipalidad de Lima representan para el proyecto de Burga. En ambos casos, tales proyectos nos informan tanto sobre las poéticas de ambos artistas, como sobre los gustos estéticos, los límites y precariedades institucionales de la ciudad de Lima en ese contexto. Solo reconociendo este fondo común de corte institucional en el que conversan ambos proyectos, es posible trazar similitudes y diferencias particulares.

Hay en el trabajo de Burga un tratamiento menos retórico y poetizado del lenguaje que en el de la *Escultura horripilante*. El primero añade esquemas y gráficos para mapear científicamente el escenario a intervenir, ausentes en el trabajo de Eielson, quien recurre solo a herramientas textuales y a un color gris impregnado en la superficie del rodoid para documentar su acción. Ambos, sin embargo, recurren a *instrucciones* y son especialmente exhaustivos en precisar los intervalos de tiempo y espacio en los que se deberían ejecutar ciertas tareas en miras a la supuesta intervención.

Además, la poesía visual también irrumpe en los trabajos de Burga. Hay secciones al interior de los bocetos en donde la artista ensaya rellenar espacios de la plaza con la palabra que los refiere, como en una suerte de caligrama que adquiere forma geométrica. La vista en planta de la pileta

central de la plaza termina saturada por el vocablo “piedra” que se despliega en vórtice hacia su núcleo central. En el área adyacente escribe “cemento”, en la otra, “asfalto” y así sucesivamente. En la *Escultura horripilante* no hay caligramas ni esbozos de ellos, como en otros trabajos de Eielson incluidos en *Canto visible* o en *Tema y variaciones*, por ejemplo, pero el tratamiento plástico de la palabra actúa tenuemente en la separación espacial entre vocablo y vocablo, el coloreado del soporte y la conformación final del libro objeto con la superposición de las láminas escritas de cada *ES*.

Por otro lado, si uno evalúa la *Escultura horripilante* en conjunto con las otras *ES* surgen nuevas similitudes con la pieza de Burga. Se plantea también una vertical ascendente que va desde el subsuelo a la superficie urbana y de esta a la Luna, tal como se observa en “Tensión Lunar” (1969). Hay en Burga una aproximación científica a ambos estratos (cielo y subsuelo), no cultural ni cosmogónica. Queda aquí muy poco de evocación histórico-simbólica en cuanto a lo que subyace bajo tierra y a lo que se alza en dirección el cielo. Ello supone una reducción del elemento ritual en la acción. Burga deja lucir aquí un pragmatismo cientificista, con el que Eielson deslinda. Esta no deja suponer lo que hubo, constata lo que hay: asfalto cemento, arena, tierra, plantas ornamentales, gras, no rezagos del esplendor subterráneo (precolombino) de nuestra nación, como se revela La Plaza de Armas de Lima a los ojos Eielson. Allí se confronta el remanente modernista de este último frente a la vocación literalista contemporánea, cercana a un espíritu minimalista, de Burga. Ello se explica, entre otros factores, por la formación anglosajona de la primera, en contraste con el espiritualismo europeo en el que se forjó el segundo, como vimos en el apartado anterior. Esta constatación es también una clave para entender dos posicionamientos distintos respecto al uso de la tecnología en ambos artistas.

En el caso de Eielson, de todos sus proyectos relacionados con computadoras, como vimos en el capítulo tres, del único que nos queda un registro completo es *Azul* (1972). Todos los demás,

o han desaparecido o se quedaron en meros borradores o nunca se publicaron debido a que “no hay un mercado para este tipo de cosas” (Cisneros; Vargas, 1988). Nos preguntábamos en ese apartado sobre cuál de estos proyectos estaban destinados a ser realizados materialmente y cuales otros fueron pensados para no ser ejecutados sino en el papel. Esta pregunta es válida extenderla para el caso de Burga.

Parece que, en su estadía en Chicago mientras estudiaba en las inmediaciones del SAIC, Burga tuvo las condiciones propicias para realizar muchos de los trabajos electrónicos que ahora figuran en fríos planos y diagramas. Como ha notado también Biczel, a diferencia de los proyectos de Lawrence Weiner (que revisamos anteriormente), la artista nunca declaró que sus obras «no necesitarán ser construidas» (2015: 63). Hay que decir, sin embargo, que la artista no tuvo que aclararlo textualmente para hacer de la no realización de ello un programa de acción coherente, muy en la línea de los trabajos «des-materializados» del arte conceptual cosmopolita que reseña Lucy Lippard (2004) y cuyas identidades son perfectamente integrables al trabajo de Burga. La artista se ha mostrado entusiasta con la realización de proyectos suyos, como con *Work that disappears when the spectator tries to approach it* (1970), montado en el marco de la muestra *La persistencia de lo efímero* (2007) y, hace unos años, con mejor acabado técnico, en la exposición en el MALBA *Teresa Burga. Estructuras de aire* (2015). Este entusiasmo, sin embargo, nos deja al menos con cierta perplejidad intelectual. Hago mía la duda de Biczel según la cual «no sabemos con seguridad hasta qué punto las decisiones de Burga fueron definidas y predeterminadas por su condición marginal y por su imposibilidad —económica, logística y técnica— de llevar estos proyectos en aquella época, a una sólida realización material» (Biczel 2015: 63). Y añado otra: si en 1981 la artista consideraba la materialización concreta del arte como «tan solo una de las n soluciones válidas posibles» (Biczel 2015: 63), es decir, como la reducción de un plano de potencia infinitamente generativo a una actualización objetual y finita, ¿en qué sentido ello nos obliga a repensar su condición no-objetualista, atenuando el énfasis en

el proceso productivo (antes que en el resultado) y, con ello, el arma crítica básica de esta apuesta político-estética?

¿Qué pasa a ser una instrucción cuando se realiza? ¿El no-objetualismo de Burga es de papel por convicción ideológica o por premura económica y técnica? ¿El límite de una propuesta conceptual como esta es el dinero? Y, si es así, ¿cómo entender entonces el arte de instrucciones en un contexto de incipiente desarrollo como el nuestro?

#### **4.2.2. Rafael Hastings: dibujos mentales**

Una práctica que constituye una respuesta interesante a algunas de estas interrogantes es la de Rafael Hastings (1945). Muchos de sus bocetos o dibujos mentales tienen un valor pictórico y caligráfico ausentes en la estética burocrática de Burga y en las superficies tenuemente coloreados e intervenidas de Eielson, varias de las veces a causa de dificultades editoriales. Se trata de partituras de acciones utópicas o irrealizables, pero también de potentes dibujos que cifran una mitología personal de extrema particularidad. El arte de Hastings plantea de hecho una propuesta en permanente fricción con el arte conceptual y con el no-objetualismo latinoamericano que resitúa la tensión política-intimidad bajo otros parámetros críticos.

En entrevista con Miguel López, incluida en el catálogo de su última retrospectiva exhibida en el ICPNA en el 2014, el artista arremetía contra el arte conceptual americano y señalaba así su distanciamiento de esta práctica: “Siento que nunca he hecho arte conceptual es una etiqueta que siempre he rechazado” (ICPNA 2014: 36). Su argumento en contra de este tipo de prácticas estaba focalizada en algunas experiencias junto a algunos de sus más reconocidos exponentes a los que Hastings juzgaba fundamentalmente contradictorios y menos radicales de lo que pregonaban:

En mi opinión, si tú querías ir en contra de la cultura, como (Carl) André por ejemplo – con fragmentos en cuadrados de metal que aludían al pavimento pero que no querían ser obra *per se* me parecía que convertir eso en una escultura que vendes en 15 mil dólares no era posible [...] Yo calificaba eso de hipócrita y pequeño burgués, por eso es que prefería en muchos casos estar trabajando con fotocopias o cosas muy deleznales” (ICPNA 2004: 36).

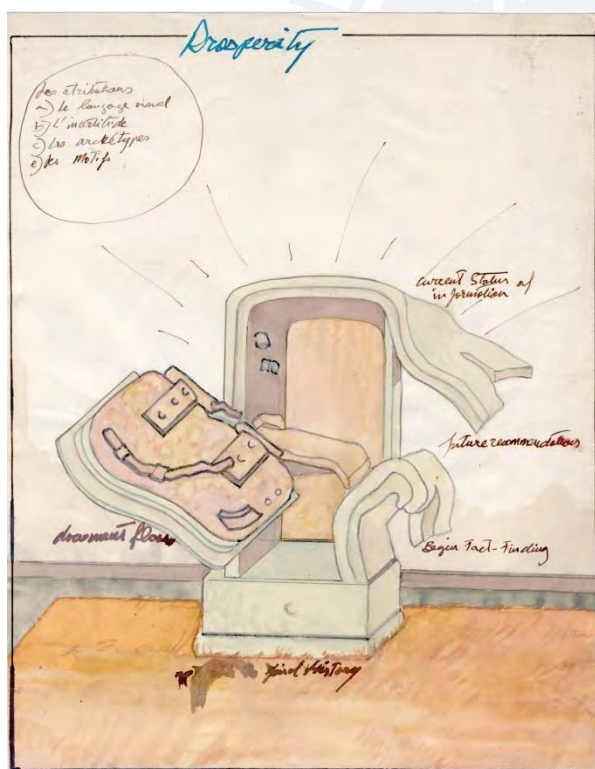
El correlato de ese ataque dirigido a las inconsistencias de una crítica institucional fagocitada por el sistema mercantilizado del arte, devendría en una serie de prácticas especialmente mordaces con esas falsas pretensiones y con las estructuras de poder que las legitimaban históricamente. De ahí obras como el afiche *El arte es bonito e interesante* (1970), el *Project de Non-Réalisation* (1971), la serie de textos titulada *Los artistas no avanzan* (1971) e incluso la obra *Sin título [Juan Acha; y Desarrollo de la pintura]* (1970) en la que analiza el papel histórico del crítico Juan Acha en el medio desde una aproximación ideológica y económica.

Desde el campo del no-objetualismo, sin embargo, la mayor parte de la recepción crítica de su obra destacó curiosamente una imagen del artista en cuyo intimismo radical, con visos narcisistas, se sostenía una propuesta más bien alejada de toda problemática social y/o política. Castrillón lo describía: “desligado de la realidad nacional, apartado como un príncipe renacentista en studiolo” (2011: 143) y en una línea análoga, aunque más matizada, Hugo Salazar sostenía que “podría encarnar al no-objetualismo espiritual, autorreflexivo y ensimismado, a fuerza de ir marcando en su obra, los hitos de una utopía personal, existencial y al mismo tiempo inocua y sugestiva para el mercado” (1983: 116).

Este tipo de críticas parecen priorizar una serie de piezas configuradas a la manera de diarios secretos o dibujos mentales en donde confluyen el grafo pictórico y el textual para organizar un universo de códigos intransferibles a la receptividad del gran público. López ensaya en esa línea la distinción de dos senderos en su obra de aquella época: una destinada a socavar, a través de

gestos no exentos de ironía a propósito de ciertas maneras jerárquicas y burguesas de entender la cultura, y otra más bien en constante alusión a un universo personal más amplio. Un “limpiar el terreno” en el primero caso, con acciones de cierto filo político, y una “tranquilidad total después de la batalla”, en el segundo, que Hastings entiende, en un registro personal, como exploración sobre lo infinito a través del dibujo. (ICPNA: 36-37). Esta segunda más desligada del aparataje político, que sería precisamente la que la crítica recién citada juzgaría de “espiritualista”, “autocontemplativa” y “ensimismada”.

Ambas parecen, sin embargo, no ser excluyentes si las juzgamos desde una aproximación distinta, cercana al criterio que hemos utilizado para revelar cierta potencia política en las piezas proyectuales de Burga y Eielson, aunque con matices distintos.



Rafael Hastings  
Sin título  
De la serie *Dibujos mentales*  
Serie de 30 dibujos. Técnica mixta  
sobre papel  
20 dibujos de 28.3 x 21.2 cm

La serie de *Dibujos mentales* (1967-1978) de Hastings tienen la apariencia de borradores que evidencian una suerte de reconducción del *acto creativo* a su plano de potencia germinal, grado

cero de lo que deviene obra, producto, mercancía. Allí habitamos el horizonte no-objetual, ya que hay en efecto en estos trabajos un énfasis puesto en el proceso productivo antes que en el resultado final. Pero, de hecho, el modo en que este movimiento se desliza sobre el papel es enteramente distinto al de las piezas proyectuales de Eielson o Burga. Estos últimos incurren en un tratamiento del texto formalizados en una tipografía estándar o en una caligrafía (en el caso de Burga) que elude la expresividad del trazo para privilegiar la información brindada. Ello es prolongable a las *ES* cuyo tratamiento pictórico se limita al coloreado de unas letras serigrafiadas en un patrón regular de impresión. Incluso, en el caso de *Papel*, la letra permanece incólume y es el cuerpo en sus intervalos de acción el que afecta el soporte, pero el texto prioriza su legibilidad a fin de que el movimiento autorreferencial opere de modo patente. De ahí que, a pesar de las diferencias ya señaladas, sea factible trazar puntos de contacto con el arte conceptual americano, el cual prioriza un tratamiento “limpio” del texto, eludiendo todo remanente expresivo-psicologista. Aunque sin duda, como vimos, ello es más evidente en el caso de Burga que en el de Eielson.

No obstante, en cualquier caso, el movimiento procesual sobre el papel tiene más la apariencia de una suerte de *ante-proyecto* que la de apuntes espontáneos en un diario secreto. Juzgadas formalmente, ambos incurren en una estética que explicita la intimidad deseosa de la burocracia institucional del arte, la reducción de la *obra* a los recursos y mecanismos discursivos mediante los cuales, a través de planos, instrucciones o diagramas, fechas y enumeraciones, la práctica ingresa a la máquina que la traducirá en *acto*, para así rotularla como arte y tornarla objeto de consumo. El lenguaje burocrático aplaza el deseo, lo secuencializa en intervalos retóricos, los sedimenta en escritura. La escritura de apariencia notarial desplegada en el papel, en el caso de la *Escultura horripilante*, remite a un universo también escritural, en tanto contenedor de los más hermosos poemas producidos por el hombre, que termina por balbucear y detonarse a sí mismo en el subsuelo. Allí habita un deseo incontenible que en la superficie escritural descansa.

Pero en una textura previa a este tratamiento instructivo-burocrático del texto, que, a su modo, las piezas proyectuales de Burga y Eielson ponen en escena, está la intimidad del trazo, de la mano que circuncida la escritura para hacerla aparecer en un estado acuoso preñado de legibilidad.

Muchas de las piezas de papel de Hastings yuxtaponen marcas textuales y visuales al tiempo que operan como partituras de acciones futuras.<sup>141</sup> Pero la partitura es fundamentalmente caligráfica. En tal sentido, la materialidad del texto a veces opaca el mensaje, la grafía excede el signo y el lugar desde donde se enuncia aparece radicalmente desestabilizado.

La tinta corroída subvierte la formalización de la escritura y la vuelve en un canto trágico apenas perceptible por un ojo ávido de información. La caligrafía atenta así contra la estandarización del alfabeto, reteniendo a nuestra vista (y a nuestro deseo), la curva nerviosa de la letra, el chorro de la tinta, “todos esos elementos que no son necesarios para el código gráfico y que, en consecuencia, ya constituyen suplementos” (Barthes 1992: 171).<sup>142</sup> De ahí que la letra y el dibujo difuminen sus contornos para habitar un espacio de intimidad que, siendo anterior a la escritura misma, pone en suspenso su legibilidad. Por ello mismo, la dificultad y la condición intransferible de los recuerdos, reflexiones o proyecciones allí trazados, representan también una apuesta ética en tanto reclaman esfuerzo por parte del espectador no solo para interpretar, sino, además, y, sobre todo, para ver-leer. Los textos son así secretos porque, según el mismo autor, “son dibujos que fueron hechos para ser vistos por muy pocas personas. Aquellos que quieren leerlos deben

---

<sup>141</sup> Se utiliza aquí “partitura” en la acepción adoptada ampliamente por el arte conceptual. Belen Gaché economiza el término en esa línea y sostiene que “el término partitura remite a un set de instrucciones para llevar a cabo una acción” (2014: 5). Aunque nacida en el campo musical puede ser rastreada en diferentes manifestaciones estéticas a lo largo del siglo XX y hasta hoy, en formas literarias ligadas a las vanguardias futuristas, en piezas letristas y situacionistas, en producciones del grupo *Fluxus* como las *instrucciones* de Yoko Ono, o los Events Cards de George Brecht, referidos en las primeras líneas de este trabajo, etc.

<sup>142</sup> Este estar surcando un soporte movedizo puede observarse también en *Poema* (1977) de Eielson, de su serie *Paisaje infinito de la costa del Perú*.



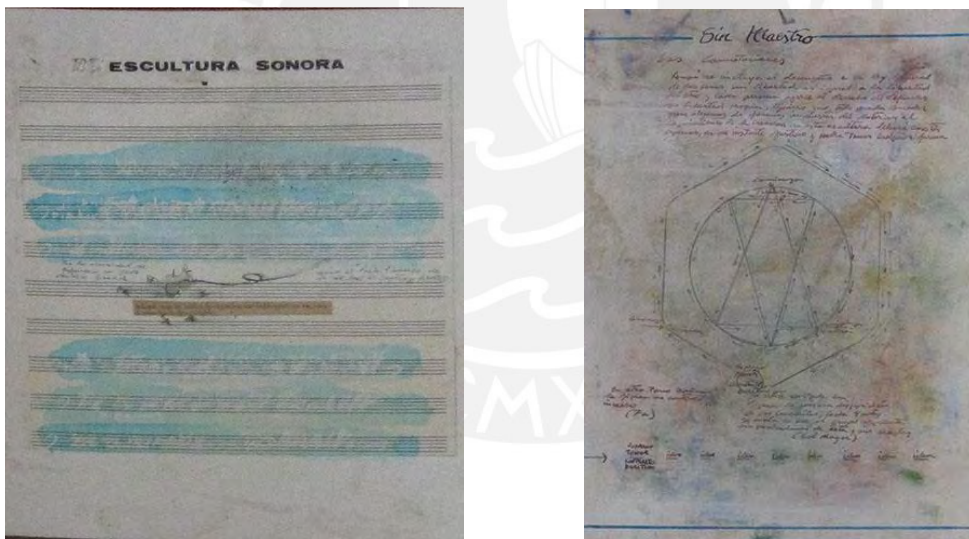
acercarse, probablemente armarse de una lupa y mostrar total disponibilidad” (Hastings 2012: 24). Se libra aquí un posicionamiento contra la codificación excesiva a la que se somete el trazo al ser inscrito en la circulación social del sistema del arte y su respectiva vocación de estandarizar una pulsión inmanente en un contenido estable y cuantificable devenido mercancía artística. De ahí también que Hastings sostenga: “Casi se podría decir que me interesan los desechos anárquicos de un saber circulante” (ICPNA 2014: 44).

El artista recurre a la tradición milenaria del dibujo para afianzar la fibra conceptual de esta propuesta a la vez ética y estética. Sobre (encima de) el dibujo XXVII, incluido en sus *Diarios Secretos*, precisamente, señala: “Es el tiempo el que resulta detenido en un sentido velado y cómo latente. Cada dibujo lleva en sí mismo su origen, su fin invisible” (Hastings: 2012: 42). El dibujo es, en ese sentido, el mundo-tiempo graficado en su plano de potencia. Como presencia latente el mundo se resuelve invisible entonces. De ahí que Hastings afirme una y otra vez que es lo infinito, en su trama invisible, el último objeto de su arte:

Lo infinito no se contiene en la forma de la superficie, como creían los románticos. Transita por ella. La forma finita puede equivaler a una apertura infinita si es un acontecimiento, si es lo que adviene [...] En un plano ideal, el arte no es más que la visibilidad de su acto. Pues resulta que en materia de infinitud solo puede mostrar su propia finitud “actuante” [...] Lo infinito cualitativo del acto de pintar es aquello que da razón, en tiempo real, a la creación, y eso excede siempre los resultados [...] Decir que el arte debe ser lo que es, efectuar su esencia, también es decir que debe devenir lo que ya no tuvo posibilidad de ser [...] Como en la serie *Dibujos mentales*- convertirse en una formalización materialista en la que lo infinito procede directamente de lo finito (ICPNA 2014: 43-44).

Estas reflexiones de apariencia metafísica tienen una textura política encubierta. Lo infinito no se predica aquí desde una trascendencia mística, sino desde un estrato de radical sensibilidad a partir del cual el deseo emerge como utopía o posibilidad irresoluta. Se trata de la no consumación del acto, la potencia del proceso de producción en el que la obra no es más que hiato o una interrupción de tal flujo, un falso punto de llegada, una ilusoria consagración, en realidad, un signo elocuente de cansancio.

En una frontera que linda entre lo efímero del acontecimiento (finito) y el soporte del dibujo-partitura cuyo anuncio proyectual se suspende en un tiempo infinito, se ubica la escultura sonora *Sin título* (1976), que fue expuesta en la 1era Bienal de São Paulo en 1978. La pieza se reparte en tres pliegos de papel que presentan: 1. una partitura musical en el que irrumpe un recorte de papel que lleva impreso un mensaje alusivo a la belleza y una serie de marcas acuosas que semejan árboles o arañazos integrados caóticamente al pentagrama. 2. (Sin Dios): Un texto caligrafiado donde se describe el funcionamiento de la escultura sonora, a través de instrucciones y especulaciones míticas e históricas. Y.3 (Sin maestro): Un dibujo en planta donde se gráfica, con una factura que nos recuerda a los dibujos técnicos de Leonardo Da Vinci, el modo en que el sonido habría de circular en medio de un recinto religioso y con la presencia de un coro de cuarenta personas. De ahí que la pieza reciba también el nombre de “Misa escultórica”.



Rafael Hastings, *Sin título*, Técnica mixta sobre papel, sin medidas disponibles, 1976. Archivo Rafael Hastings

Aun cuando el evento descrito no se realice, el plano que lo enuncia guarda una cualidad gráfica perfectamente exhibible con independencia del primero. La potencialidad cobra forma gráfica y es factible de ser resuelta (acaso actualizada) en un imaginario visual de raigambre muy distinta

al que aparece en la gráfica, ya que la acción fue inicialmente provocada por un viaje que el artista realiza a la ciudad de Paracas. El viento pasaba por el tubo de la sombrilla que llevaba consigo, emulando a un sonido producido por un arpa eólica. Se le ocurrió al artista entonces colocar tubos de P.V.C en una colina, en distintas posiciones y tamaños para hacerlas sonar con el viento, “como un largo lamento que recorría la infinitud del paisaje” (ICPNA: 2014:43). La acción sería luego proyectada en un coro de cantantes dentro de una iglesia “para excluir el sonido del viento y tener más dirección sobre el propio proyecto” (ICNA: 2014:43). Nada de eso parece convocarse en la partitura que daría supuestamente cuenta de la melodía emitida. Esta construye su propia línea de fuga, el dibujo inventa allí su propio tiempo, el único tiempo real que es el del propio ejercicio de la creación. Proyectos más radicalmente utópicos aparecen también referidos a la costa peruana y a la tradición del hombre precolombino, como es el caso de *A Twelve Journey plot about Levitation* (1980) diseñado en conjunto con el arquitecto Juvenal Baracco. Se trata de una secuencia gráfica que plantea una situación “en la que la alternativa tradicional realidad-ficción es tan ambigua que no es posible distinguirla, ni en el objetivo que se persigue ni en los medios que la señalan” (ICPNA: 223): un itinerario imaginado sobre un ser que, guiado por los astros y a través de los trabajos que 6 actores-espectadores realizarán en forma de tareas simbólicas como preparación a 5 sueños, recorre un desierto situado a 300 km de Lima. De este proyecto diría Hastings: “Hasta hoy, el pasado americano ha sido proyectivo o prospectivo, desde el Ruusseanismo hasta el indigenismo de las políticas marxistas. Esta vez la presencia del pasado solamente se da en el acto presente que se situa y que lo proyecta hacia acciones futuras” (ICPNA: 223)

Las piezas recién comentadas conformarían una etapa posterior a la de los happenings e intervenciones realizadas al interior de la institucionalidad artística a finales de los 60 e inicios de los 70 cuando el artista vivía entre Lima y Europa. La pulsión de *la no realización*, o sea *la apertura infinita de lo que adviene*, está de hecho presente aquí, pero es rastreable desde las

obras más explícitamente políticas de su primera etapa. Una obra de 1971 llevaría precisamente ese nombre: *Project de Non-Réalisation*. Un papel blanco lleva en la parte superior un mensaje que declara, en francés: *Project de Non-Réalisation*. Al medio: “este arte conceptual se sitúa en la proposición que hace el artista al Crítico de Arte Conceptual de establecer la síntesis de este Arte. Este “momento estético” será contenido en la trayectoria que parte de la proposición del artista hasta concluir en su resolución probable por el Crítico de Arte Conceptual.” Abajo, “*réalisation*” aludiendo al mensaje inferior de la página en la que se describen los detalles del montaje en el contexto de su exhibición: “Este texto será tipeado a máquina de escribir, luego fotocopiado, posteriormente colocado en cualquier parte sobre una gran superficie blanca, o gris claro, de manera de hacer tender al máximo la No-Realización del proyecto”. Hastings declaraba sobre esta pieza que: “no es arte conceptual, sino que intenta destruir con ironía el arte conceptual” (ICPNA: 36), una ironía que ponía al Crítico de Arte Conceptual (así en mayúsculas) y a la plataforma institucional que lo respalda en el blanco de su ataque. Y en efecto, si el arte conceptual jugaba a suspender la realización de sus obras, quedando solo la huella lingüística de su señalamiento, Hastings se anticipaba a ese gesto y hacía de la huella la enunciación misma de la *no realización*. La realización quedaba conminada a la materialidad del medio (tipeado) y su distribución (fotocopiado). La no-realización circularía y se prolongaría al infinito ya que su “resolución probable” estaría dirigido al Crítico de Arte Conceptual”, un agente cuya función ha sido anticipada, en efecto, como la de una no-realización.



Rafael Hastings  
*Project de Non-Réalisation*  
 1971  
 Impresión offset sobre papel  
 103.9 x 74.6 cm.  
 Museo de Arte de Lima. Comité de  
 adquisiciones de arte contemporáneo  
 2013.

La ironía de esta acción evocaba la idea de una institucionalidad encerrada en un callejón sin salida. No es ya el infinito que tienta la materialidad del trazo previo a lo que deviene figura, o aquel otro que, en planos o bocetos, se predica en contraste con la finitud del acto realizado. Tampoco es el infinito evocado en los lindes de la ficción. Se trata de un infinito embrollado en la trama burocrática del arte y sus plataformas críticas e institucionales. Desde dentro, Hastings desmonta ese entramado, quizá para allí liberar al acto creativo en donde “deviene lo que ya no tuvo posibilidad de ser”, “un momento real de búsqueda, sin afán de destrucción, libre de fetiches y de ídolos” (ICPNA 2014: 44).

#### 4.2.3. Rodríguez Larraín: la escultura virtual

Voy a tomar ahora distancia del árbol para ver mejor el bosque. Por ello, me voy a enfocar, de modo más extenso que en el de los apartados recientes, en una serie de trabajos de Emilio

Rodríguez Larraín no incluidos en *La persistencia de lo efímero*, pero que, a la distancia, nos permiten rehabilitar la categoría de no-objetualismo en una ruta ligeramente distinta de la explorada por López y Tarazona. Surgen, así, nuevas interrogantes que ponen en el centro del debate los límites de su realización en un nivel fáctico, tecnológico o político-social, así como la lógica de las dificultades de su inscripción en el terreno de la crítica y el circuito mercantil del Perú entre las décadas de los 60 y 80<sup>143</sup>.

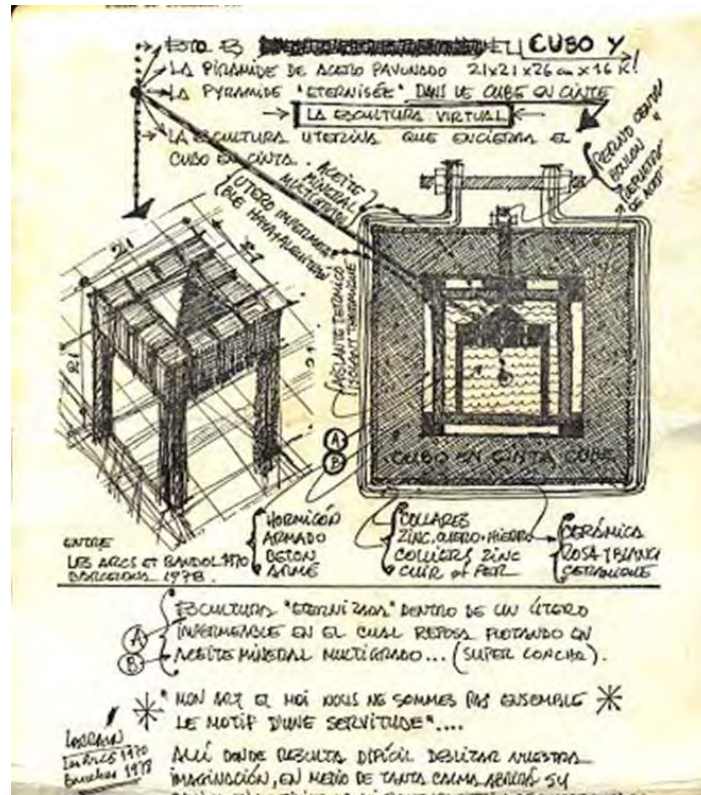
...

1969 fue un año de crisis para Rodríguez Larraín. Confluía la muerte de su amigo y mentor intelectual Marcel Duchamp con la disolución de la utopía político-vitalista despertada en las revueltas de Mayo del 68. Además, a finales de esa década, ya afincado en el sur de Francia, el artista incursionaba en la escultura tras un desencanto del formato pictórico, lo que podría muy bien explicarse por el influjo del artista francés y su corrosiva crítica a la «pintura retiniana», pero también a partir de la crisis de la pintura y la escultura en el contexto internacional y, más precisamente, en la forma en que se daría en la escena artística europea a fines de los 60 (Majluf 2016: 30)<sup>144</sup>.

---

<sup>143</sup> La obra de Rodríguez Larraín es, de hecho, la más resistente a ser entendida bajo esta categoría. En el cuadro sinóptico del no-objetualismo que elabora Hugo Salazar del Alcázar para el número 18 de la revista *Hueso Húmero* (1983: 120), es el único artista que no aparece en la serie mencionada. El relativo éxito de su obra de formato pictórico y escultórico en el mercado local e internacional ha significado, en muchos casos, una desatención en torno a otros proyectos más resistentes a este y, por tanto, más cercanos al no-objetualismo. Este apartado busca plantear un aporte por esa ruta. Tarazona ha esbozado un análisis en esa dirección, pero aún bastante preliminar (véase Tarazona 2003). Los últimos trabajos de Dorota Biczal apuntan también en ese sentido (véase Biczal 2016).

<sup>144</sup> Pero también a partir del influjo de las ideas de Duchamp, como sostiene Rodríguez Larraín en entrevista con Frederick Cooper y Augusto Ortiz de Zevallos: «Como decía él, tampoco creo en la pintura (que él llamaba retiniana), sino más bien en una cosa conceptual; llegué a expresar que el volumen podía expresar mejor esas ideas» (1979: 19).



Emilio Rodríguez Larraín,  
*El cubo encinta de la pirámide*. En  
*Hueso Húmero*. Lima, número 12-13,  
 pp. 108-110.

Así, entre 1970 y 1978, como ha notado Emilio Adolfo Westphalen, Rodríguez Larraín se embarcaría en un proyecto que podría ser entendido como una conjugación efectiva de estas dos coyunturas: su incursión en la escultura y el rezago utópico heredado de Mayo del 68. Rodríguez Larraín diseña una escultura cuya fuerza no radica en su volumetría objetual anclada en un tiempo presente, sino en la fabricación de una posibilidad tramada en un tiempo que se quiere siempre futuro, es decir, no actual. No es casual el nombre: «Cubo encinta de la pirámide» (1978). Pero la llama también «escultura virtual» o «escultura eternizada».

La capa externa de esta pieza, según la descripción aparecida en la revista *Hueso Húmero* en 1982<sup>145</sup>, revela una estructura cúbica de hormigón armado revestida de mosaicos rosados y blancos de 0,55 m de arista y 86 kg. Sus paredes de 12 cm de espesor están hechas de concreto armado y cubiertas de tres capas de zinc, cuero y acero. Los vértices interiores del cubo están reforzados con acero para poder contener a un segundo cubo, que el artista llama «el útero», hecho de madera de haya impregnada con alquitrán (Biczal 2016: 44). En el interior de este segundo cubo, descansa una pirámide de acero pavonado flotando en aceite multigrado a modo de líquido amniótico, por ello la referencia a «encinta» (embarazado).

El 21 de diciembre de 1978, este objeto sería arrojado a 400 m de profundidad en el golfo del León, en pleno mar Mediterráneo. Quedaba así la escultura fuera del alcance de la civilización, flotando sobre el suelo marino y a la espera de que alguien, en un hipotético futuro, la rescate, o de que, abolida la esperanza, las fuerzas naturales se apropiaran de ella hasta engullirla y dejar solo un rastro de artificio humano sobre los fondos abisales del océano. Los apuntes de la revista contenían, además, una serie de instrucciones para que quien así la descubra pueda «dar a luz, sin dificultad» a la pirámide que yacía en el interior del cubo.

Esta remanencia de rasgo utópico asociada al campo escultórico se observa en posteriores proyectos concebidos entre el impulso desbordante de una imaginación que rebasa lo objetual y el rigor constructivo seguramente proveniente de su formación de arquitecto en la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI). Allí destacan proyectos como *Memorial del tablazo de Ica* (1972), finalmente frustrado por falta de presupuesto; sus *Esculturas refugio* (1985), diseñadas para el servicio de veintiuna comunidades indígenas del callejón de Conchucos; *La tumba de los reyes católicos*, construida en la casa del también arquitecto Emilio Soyer en 1984; o *La máquina de arcilla*, erigida en la playa de Huanchaco en el contexto de la III Bienal de Trujillo, en 1987. De

---

<sup>145</sup> La nota introductoria escrita por el poeta Rodolfo Hinostroza y el boceto fueron publicados en *Hueso Húmero*, nros. 12-13, Lima, enero-junio de 1982, pp. 108-112.



esa utopía tantas veces cancelada por las carencias de la modernidad local, quedan apuntes, diseños y maquetas que, en algunos casos, terminaron transfigurados en sendos óleos de factura más bien abstracta, como aquel del *Estudio para la tumba de los reyes católicos*, de 1983. Volveremos sobre estos más adelante.

Ahora bien, al igual que las *ES*, el *Cubo encinta* apela a un orden apartado de la mirada, lo cual conlleva un cuestionamiento implícito sobre el valor de la visibilidad como cualidad esencial de la obra de arte, crítica paradigmática del arte conceptual derivado de la proclama duchampiana en contra de la «pintura retiniana». Se trata, sin embargo, de dos invisibilidades distintas.

Por un lado, las *ES* son invisibles en el orden de lo nominal. Es el lenguaje el que les otorga la cualidad de secreto tanto por el señalamiento a un espacio inaccesible como por su no realización fuera de lo que sucede en y por el lenguaje. Y ello es aún más paradójico, como vimos, porque el recurso que utiliza Eielson para enunciar una *acción imposible* es el de un registro cuyo único sentido es procurar o *hacer posible* una acción: las instrucciones. La escritura era aquí latencia no revelada, acción diferida al infinito. Lo subterráneo, entonces, además de remitirnos al interés de Eielson por la arqueología en relación con su pasión por las culturas precolombinas y a su cercanía de la cultura «underground» de la época, debía ser entendido también bajo la lógica de lo *potencial*: algo es invisible en la medida en que no ha sido actualizado en la existencia. La escultura sumergida de Rodríguez Larraín, en cambio, sí es construida, a juzgar por una fotografía del mismo año y por el texto descriptivo de Rodolfo Hinostroza en *Hueso Húmero* (nros. 12-13) en 1982. De ese modo, lo potencial se refiere aquí menos a su existencia como objeto que al momento hipotético de una recepción casi imposible: 400 m bajo la superficie marina. La pieza deviene oculta aun cuando permanezca en el orden de lo potencialmente visible. En el primer caso, la fotografía registra el objeto y el texto consolida su existencia, pero, además, enuncia la acción del sumergimiento, cosa que la fotografía no hace. El certificado a través del cual el objeto deviene evento solo puede ser atribuido al lenguaje. Ello recubre a la pieza en un

doble misterio: como sabemos, el signo escrito no es un buen medio para *certificar* nada que ocurra fuera de su propio espectro, algo que ha constatado bien la semiótica estructuralista. La relación entre el signo escrito y su referente no es icónico-indexical, como la de la fotografía de registro en tanto signo visual, sino discontinua y ahuecada. Es decir: del vocablo «sumergido» yo no puedo *constatar* un hundimiento efectivo, como lo podría hacer con mayor seguridad a través de la imagen fotográfica. Entonces, si la huella de la acción es un texto escrito, no una fotografía, la premisa de la interpretación no es la de la *constatación*, sino la de un suelo inestable sobre el que uno tiene que sentirse, sin embargo, bien parado para seguir avanzando.

En cualquier caso, opera aquí, a diferencia de las *ES*, un desdoblamiento entre el proyecto y su realización física, al igual que muchas de las pinturas-proyecto de Rodríguez Larraín. Entonces, si decidimos confiar en la documentación, el proyecto se consume y la realización se esconde para así reencauzar su virtualidad: lo oculto es lo que no termina de nacer. De ahí que el artista lo llame su «escultura eternizada» y que luego añada: «Ahora es una nostalgia, cuando la enterraremos en el mar una virtualidad» (Rodríguez Larraín 1982a: 109).

Por otro lado, que Rodríguez Larraín haya elegido los bajos fondos del mar Mediterráneo para el emplazamiento de su escultura contrasta con el «enterramiento» por debajo del espacio urbano local en el caso de Eielson. La elección del espacio del ocultamiento, sea nominal o no, no es arbitraria<sup>146</sup>.

En un capítulo de *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Deleuze y Guattari distinguen dos modelos de espacialidad: lo liso y lo estriado. En síntesis, se trata de la diferencia entre un

---

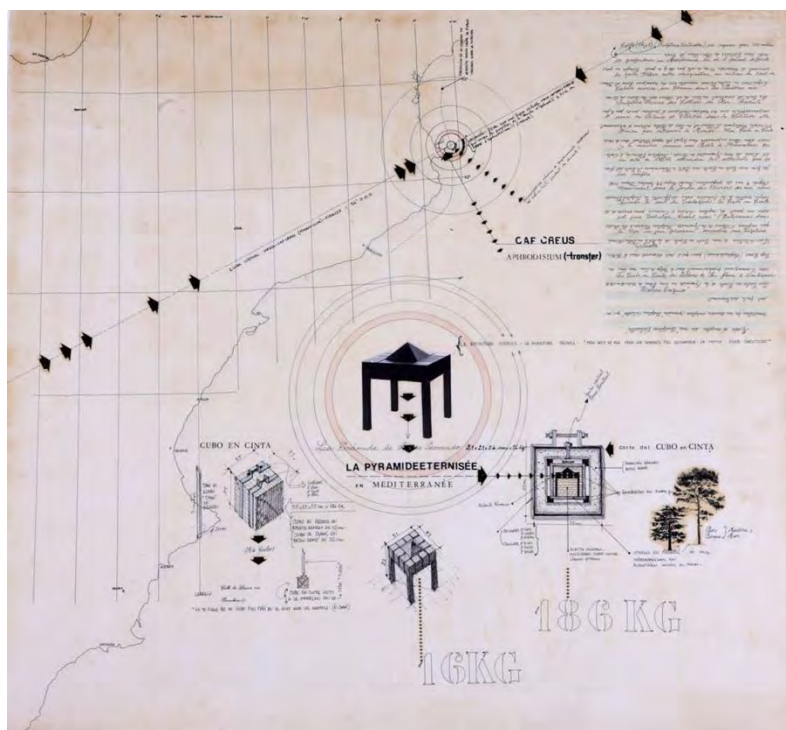
<sup>146</sup> Hay una lectura del Mediterráneo que Eielson desarrolla en relación con los orígenes culturales europeos que podría entrar en consideración aquí. En su artículo de 1988 «Cerdeña: paraíso de piedra y silencio», menciona a esa ciudad como el punto de inicio de la civilización europea: «Pocos lugares de la tierra poseen tanto esplendor natural, unido a un pasado histórico tan rico y complejo. Sus orígenes geológicos son, además, de una antigüedad que antecede la del mismo continente europeo. Cerdeña es considerada el más venerable peñón del Mediterráneo y ello es patente a ojo desnudo en el aspecto exterior de su territorio» (Padilla 2002: 155).

espacio nómada y otro sedentario, uno abierto y otro colonizado. El espacio civilizatorio se forja a partir del estriaje de la tierra, esto es, de hacer de esta una materia medible, cuantificable, jerarquizada. Lo liso, en cambio, es el espacio de lo indiscernible, la variación continua de una intensidad no cuantificable en la que predomina el trayecto, no la detención. La ciudad es, en ese sentido, el arquetipo del espacio estriado, así como el mar o el desierto lo es de lo liso, aun cuando la potencia de lo liso puede irrumpir sobre la ciudad y la de lo estriado puede hacerlo también sobre el mar (2004: 488).

La *Escultura horripilante* de Eielson se mueve en vertical entre un espacio orgánico (la tierra) en donde la materia resiste la autoridad del orden y el espacio del poder que precisamente avasalla esa intimidad y la temporaliza hasta volverla hábito, historia, monumento: la ciudad. La escultura de Rodríguez Larraín, por el contrario, se hunde en los bajos fondos de un mar cuya posición no está dialectizada por un espacio que administre su aparente indeterminación: por encima de este, hay pájaros y viento, no monumentos, ni palacios. Sin embargo, como señala Deleuze, la historia del mar no está exenta del poder del estriaje: «El espacio marítimo se ha estriado en función de dos conquistas, astronómica y geográfica: el punto, que se obtiene por un conjunto de cálculos a partir de una observación exacta de los astros y del sol; la carta, que entrecruza los meridianos y los paralelos, las longitudes y las latitudes, cuadriculando así las regiones conocidas o desconocidas (como una tabla de Mendeléyev)» (2010: 488). Precisamente, el espacio que anticipa el estriaje del mar y su determinación en vectores cuantificables es el de un plano hecho de papel<sup>147</sup>. El abordaje de la «pirámide encinta» queda cojo si no se atiende al *Plano de estructura sumergida*, realizado un tiempo después (ca. 1980).

---

<sup>147</sup> Para una ampliación de esta idea, véase Castillo 2015: 113.



Emilio Rodríguez Larraín  
*Plano de escultura sumergida*  
 Ca. 1980  
 Tinta sobre papel  
 98 x 110 cm  
 Museo de arte de Lima.  
 Comité de Adquisiciones de Arte  
 Contemporáneo 2013

En efecto, como ha anotado Dorota Biczal, actualmente el público consume la intervención del artista bajo dos formas bidimensionales diferentes: como el conjunto de notas y bocetos del artista y de su poeta amigo Rodolfo Hinostroza publicado en *Hueso Húmero* (1982), y como un elegante diagrama cuya fecha data de 1981, posterior a la acción realizada (Biczal 2016: 44)<sup>148</sup>. Se trata de un mapa que organiza el recorrido náutico en retículas, vectores y círculos concéntricos alrededor del punto elegido para el hundimiento (cerca del cabo de Creus, Aphrodisium). El grupo central de círculos concéntricos enmarca una fotografía-*collage* de una escultura piramidal, señalamiento específico a una de sus célebres esculturas, llamada por él «Piramidita» (ca. 1977-1980). Debajo, aparecen, atravesados por gruesas flechas negras, los nombres de la pieza alternados en español y en francés; las instrucciones y los materiales

<sup>148</sup> El énfasis en la recepción a través de un formato bidimensional anticipa el juego de señalamientos entre diagramas, bocetos o incluso pinturas-proyecto, y su realización consumada, arquitectónica o escultórica, precisamente tridimensional. En ese péndulo entre un rango y otro, quedan cosas por discutir en relación con el estatuto existencial de la pintura y la arquitectura en varios de los proyectos de Rodríguez Larraín. Volveremos sobre estos más adelante.

empleados para la construcción de la pirámide dibujados en una proyección isométrica (a la izquierda) y en una sección transversal (a la derecha); y, en la parte superior del extremo derecho, una prosa escrita a mano que alterna líneas distribuidas para ser leídas al derecho o al revés respecto de la verticalidad de la página.

El estriaje del mar supone un previo estriaje del papel, una organización estructural de este, según la cual las palabras y signos gráficos se distribuyen topológicamente y adquieren significado también en relación con una retórica de legibilidad que hace del movimiento del cuerpo una herramienta perceptual y activa al momento de consumir la escritura allí dispuesta<sup>149</sup>. Es decir, atendiendo al último dato referido a la prosa de escritura entrelazada, la posición que el cuerpo tome en relación con el diagrama articula dos ejes visuales distintos dispuestos de modo que permitan descifrar dos mensajes también distintos no solo por su rotación espacial, sino también por su contenido. Es este un recurso típico de la poesía visual que debería añadirse al análisis de esta obra.

---

<sup>149</sup> Este recurso que desplaza el foco de interés por el contenido del texto hacia la presencia material de este y el modo en que se articula un eje de legibilidad en relación con el cuerpo y su rotación física como condición de lectura proviene de recursos propios de la poesía visual. Aunque se sabe el particular interés de Rodríguez Larraín por la poesía francesa clásica, carecemos de elementos para precisar un interés especial por esta vertiente de la poesía moderna y las nuevas retóricas de legibilidad que ya en esas épocas se anunciaba en experimentos como los de la poesía concreta brasileña, OuLiPo (Taller de Literatura Potencial) o los letristas franceses.



Detalle de  
*Plano de escultura sumergida*

Siguiendo las normas de legibilidad de la cartografía clásica, se necesitarían por lo menos dos personas para llevar a cabo su lectura: cada una coge uno de los extremos del mapa para que la superficie no se enrolle. Uno lee desde arriba y el otro desde abajo. Sería entonces una prosa destinada a dos lecturas. La primera, leída de arriba a abajo, describe la composición material de la escultura, su funcionamiento y sus instrucciones de uso. Se trataría, entonces, de una escritura que atiende a la composición *técnica* de la escultura. La segunda, leída de abajo a arriba, refiere a una narrativa de evocaciones organizadas alrededor de su creación y emplazamiento sobre el fondo marítimo; se trataría de una escritura *poético-confesional*. Puesta de cabeza, en posición fetal, parecería dispuesta a dar a luz. En cambio, el texto descriptivo colocado de frente en relación con el eje gráfico del mapa emularía el cuerpo preñado de sustancia poética, la carne del misterio reprimida por la ingeniería técnica que la envuelve: «naturaleza conquistada», según el propio autor.

Ahora bien, esta misma dualidad en el terreno de lo escrito podría verse reproducida en el terreno de las formas escultóricas: un cubo y una pirámide, un cubo preñado de una pirámide de acero. Respecto del primero, podría ensayarse un esquema inicial en donde el cubo es ese artificio geométrico cuyo lenguaje técnico-descriptivo (en correspondencia con el texto leído de arriba a abajo) encierra el misterio de algo preñado en él, mientras que la pirámide sería ese otro elemento aquí enlazado con un lenguaje poético cuyo ocultamiento es la posibilidad eterna de un nacimiento que no se consuma (en correspondencia con el texto puesto de cabeza, a la manera de un feto). Detengámonos brevemente en ello.

Como ha anotado Biczel, un cubo encarna, en muchos sentidos, la forma que representa el paradigma modernista: sugiere simpleza, autorreferencialidad y perfección sintética. De hecho, en el minimalismo, el cubo era la forma que mejor sintetizaba la idea de la «presentabilidad» de los llamados «objetos específicos», que, para Donald Judd, constituyen «un objeto que no presente y no se presente (y no represente) más que por su sola volumetría de objeto [...], un objeto que no inventara tiempo ni espacio más allá de sí mismo» (citado en Didi-Huberman 2002: 30). Pero, al mismo tiempo, el cubo juzgado en su interioridad revela una dimensión que deja suponer un resto más allá de lo específicamente visto en él; se desestabiliza, de ese modo, la famosa sentencia de Frank Stella: «What you see is what you see» («Todo lo que hay que ver es lo que se ve» [la traducción es mía]). No obstante, como sostiene Didi-Huberman, «el cubo es por otra parte una figura perfecta de la convexidad, pero que incluye un vacío siempre potencial porque muy a menudo oficia de caja» (2002: 57). De hecho, el propio Rodríguez Larraín ha apuntado en esa dirección: «[...] mi cubo lo considero como una "boite à phénomènes" (caja de fenómenos) que más allá del arte alcanzará los atributos que le confiero» (Rodríguez Larraín 1982a: 110). Si interrogamos al cubo en esa ruta, habría que destacar la propiedad fundamental de este objeto en consonancia con la idea de vacío potencial que señalaba el filósofo francés: la

caja promete algo dentro de ella, algo que no se ve, pero que se deja suponer como virtualidad<sup>150</sup>. El espacio de esta promesa siempre supuesta estaría ocupado, al menos nominalmente, por una de sus pirámides de acero pavonado si decidimos confiar en los bocetos y el diagrama de Rodríguez Larraín. Si el cubo esconde y acoge algo en su interior, a la manera de un útero femenino, la pirámide sugiere una forma fálica cuya promesa es exterior: la acción de una descarga, la liberación de un deseo del espíritu reprimido por la coraza materna. Además, la forma fálica de la pirámide revelaría el tono erotizado que atraviesa muchos de los trabajos escultóricos del artista, aquí reforzado por el nombre de la zona del enterramiento, «cabo de Creus (Aphrodisium)», y por toda la imaginería desplegada alrededor del desocultamiento de la pirámide que refiere explícitamente el proceso orgánico del nacimiento: se habla del «útero de la pirámide», «escultura uterina», «aceite mineral multigrado... (super concha)», etc. En esa línea, se podría interrogar una serie de esculturas de factura surrealista realizadas, muchas de ellas, en los 70 —casi paralelas al *Cubo encinta*—, en donde aparece con recurrencia este juego de esconder-mostrar, como el movimiento de una energía libidinal, una latencia cuya revelación es, a la vez, la propia cancelación de su potencia. Juego por lo demás vinculado con obras como las de Marcel Duchamp (*Étant donnés*, 1946-1966) o Man Ray (*L'Enigme d'Isidore Ducasse*, 1920), a quienes había frecuentado en su paso por España a inicios de los 60. Piezas como *Coño de oro* (*Con d'Or* en francés, 1977-79), *El oro del Perú QK* (*L'Or du Pérou QK*, 1990-91) o *Afroditá* (ca. 1978) orbitarían en ese radio de influencias.

Sin embargo, la dialéctica entre presencia y virtualidad juzgada a propósito de la morfología interna del cubo opera también en el espacio geográfico en el cual este se hunde. El mar que oculta, el líquido que esconde a este artificio geométrico, lo torna potencial de una manera distinta: «[...] ahora es una nostalgia, cuando lo enterremos en el mar, una virtualidad»

---

<sup>150</sup> Mario Montalbetti ha elaborado un ejercicio semiótico-poético en torno a esta propuesta en su libro *Cajas* (2012).



(Rodríguez Larraín 1982a: 110). Y luego condensa la tensión de esa potencia, el espacio de suspenso que torna indecible su revelación futura, en unos puntos suspensivos por demás elocuentes en este contexto: «Lo enterraremos en el mar Mediterráneo, no lejos del Cabo Creus (Aphrodisium) el 21 de setiembre de 1978 para que sea descubierto en... el futuro» (1982a: 111).

El cubo sumerge a la pirámide en su vacío interno, estructural; el mar, en cambio, sumerge al cubo en sus pletóricas aguas cuya trama, siempre insospechada, hace de este una entidad arrojada fundamentalmente al espacio de la imaginación. De ahí la posibilidad infinita de reactualizar su vida pasada (su nostalgia) a través de la potencia evocadora de la poesía, a la cual recurrieron dos de sus poetas amigos. Emilio Westphalen imaginaba la escultura «más bien cubierta por entero de moluscos y excrecencias coralinas – abandonada al sueño eterno (al igual que el destino de nosotros todos)» (1986: 54). En cambio, Rodolfo Hinostroza se preguntaba en un célebre poema dedicado a la memoria de Rodríguez Larraín: «ha florecido ya? / Florecerá / antes del fin del mundo? / El misterio / labrado por el mar se hará visible? / Los perros del océano / se frotan el pellejo en las aristas / del Templo Cúbico, / que yace 70 brazas de agua, / Sagrado / *porque no está a la venta*» (Hinostroza 2007: 182).

Pero el acercamiento más preciso a este escenario de vieja resonancia mística no es otro que el de un plano, un diagrama profano que señala el misterio, muy desde lejos. Como vimos, no se cuenta con registro visual alguno del cubo siendo arrojado al mar, sino solo del instante que suponemos previo: la escultura reposando en el alféizar de una suerte de bosque seco que se supondría cercano a la embarcación que lo conduciría mar adentro. Ahora bien, ese registro no nos dice nada respecto de las coordenadas geográficas donde descansaría la pieza. Para ello tenemos que acudir de nuevo al diagrama, espacio estriado del territorio marítimo.

Sobre el segundo grupo de círculos concéntricos, por encima de la pirámide central, aparecen, entre flechas y apuntes escritos, las coordenadas precisas de dónde se efectuó el enterramiento.

Este detalle podría ser menor si no se atendiera al hecho de que el lugar de la acción (ciudad costera catalana de Llansá, península del cabo de Creus, extremo oriental de la península ibérica) se encuentra a unos 7,5 km de la línea virtual que conecta Nazca (Perú) al cabo de Creus y Florencia (Italia). Además, una línea punteada incompleta que se extiende a lo largo de la costa, desde el norte hacia el suroeste y hacia Barcelona, sugiere las conexiones de transbordadores entre el puerto de Sète (Francia) y Marruecos. Con todo, la dirección de Barcelona inscrita en la parte inferior del cubo parece insinuar la importancia de la capital catalana (Biczel 2016: 46). Las flechas que surcan en diagonal el radio del círculo más pequeño, y que van de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, parecen señalar una trayectoria que excede los límites del diagrama, una suerte de desterritorialización anunciada que refuerza el carácter utópico de la pieza y delinea la cualidad nómada del recorrido vital y artístico del propio Rodríguez Larraín<sup>151</sup>.

Así, más allá del papel, del mapa que circunscribe un territorio geográfico, se desliza la posibilidad de una reconexión imaginaria con el Perú. Desde 1949, fecha en la que por primera vez viaja a Europa junto con sus compañeros de promoción de la UNI, al concluir sus estudios de arquitectura, Rodríguez Larraín había iniciado una trayectoria oscilante entre el Perú, Europa y Estados Unidos. Su vocación errante lo llevaría entonces a desarrollar diversas estrategias de reconexión con su país natal. Se trataba, no obstante, de una actitud que marcaba distancia de regionalismos identitarios, actitud por lo demás extendible a muchos de sus compañeros de la llamada «generación del 50» aglutinados en la Agrupación Espacio, a la que Rodríguez Larraín se adhirió en 1947, aun cuando no tuviera una participación activa en ella<sup>152</sup>. Así lo manifiesta en una entrevista con Ortiz de Zevallos y Frederick Cooper: «Pienso que la solución para mí es

---

<sup>151</sup> Este recurso de atravesar estructuras o delinear recorridos a través de pequeñas flechas o líneas punteadas aparece también en pinturas como *Sin título / Botellas* (ca. 1969-1971), *Sin título / Mapas* (ca. 1971) o, incluso, en su serie *Cuadros del cielo* (1976-1977).

<sup>152</sup> En una charla en el MALI titulada «La mirada arquitectónica», el 24 de mayo de 2016, Reynaldo Ledgard manifestaba que la participación de Rodríguez Larraín en la Agrupación Espacio se debía más a la formalidad de haber firmado el manifiesto del grupo en 1947 que a un compromiso ideológico real. «Era demasiado programático el movimiento, como para que Emilio se comprometiera realmente», fueron sus palabras.

ridículo entenderla como regional. La solución plástica o el mensaje plástico tiene que ser universal. No creo en los regionalismos» (1979: 21).

Así, la línea imaginaria que aparece en el plano de escultura sumergida no solo sería una de varias señales referidas a su vínculo con el Perú, sino que constituiría un hito significativo dentro de su trayectoria, ya que «representaba el nexo que vinculaba para siempre su experiencia europea con la recuperación de un espacio imaginario que le sugería monumentalidad y permanencia» (Wuffarden 2002). En esa línea, termina siendo revelador que, hacia 1980, proyectara una versión monumental de su pieza escultórica *Milpatas* (1973-1976) para el tablazo de Ica, llamada también *Monumento al tablazo de Ica*, acaso un guiño al regionalismo del que pretendía deslindarse.



Simulación del *Monumento al tablazo de Ica*  
1980  
Archivo particular, Lima.

Un plano, un fotomontaje y un ensayo explicativo circularon en revistas de la época promoviendo el proyecto, pero este nunca se llegaría a construir. En el número 14 de la revista *Hueso Húmero*, Rodríguez Larraín declararía sobre el proyecto algo que es extendible también a otros que por distintas razones no llegaron a consumarse: «Esta inadecuación de las palabras a lo real es un signo de desfase entre mis conceptos artísticos actuales y la visión colectiva del mundo» (Rodríguez Larraín 1982b: 110). No es mi intención detenerme a analizar tal proyecto; lo menciono solo para evidenciar el singular modo en el que aquí operaría una revinculación con el Perú de esos años. A tal respecto, no interesa solo pensar la referencia al desierto como la imagen típica de la costa peruana de vaga reminiscencia prehispánica o como una suerte de no-lugar cuyo vacío sirve de metáfora para proyectar un tiempo y un espacio en donde lo único que hay son posibilidades<sup>153</sup>. Interesa también pensar el soporte desde el cual se plasma esa idea: un plano que fija la proyección de un recorrido o de un deseo, pero que, al mismo tiempo, se obliga a tener que lidiar con el potencial impase de su no-realización. Se trata de un espacio de representación cuya identidad es contingente dependiendo del lugar que ocupa en relación con la forma arquitectónica que prefigura en él. Si es *medio*, se enfatiza la vocación constructiva del arquitecto y el plano aparece solo como testimonio del proceso ideal cuya finalidad es la de una forma consumada. Si es *fin*, el arquitecto suspende su función esencial, la de viabilizar espacialmente un territorio habitable, para convertirse en una suerte de cartógrafo de la imaginación. El plano se aproxima, en ese sentido, a una identidad más cercana a la de un objeto artístico autónomo que a la de una entidad mediadora entre la idea y su realización arquitectónica. Si ocurre el segundo caso, como en efecto sucede en muchos de los proyectos

---

<sup>153</sup> De hecho, el tópico del desierto es una constante en la narrativa canónica que se ofrece del arte contemporáneo en el Perú. El Museo de Arte de Lima (MALI) lo plantea incluso como un eje estructural en la década 1980-1990 para pensar la historia del urbanismo limeño desde las artes. Esta historia «es, en gran parte, la historia de la ocupación y la habitación del desierto. Quizá por ello, en oposición a la imagen de la ciudad, el desierto se convirtió en la antítesis del urbanismo y de su caótica modernidad: en un espacio inhabitado, dominado por la naturaleza, marcado por ritmos y tiempos distintos» (MALI 2015). Destacan en esa línea las obras de Reynaldo Luza, José Casals, Jorge Eduardo Eielson, Emilio Rodríguez Larraín, Ricardo Wiese, Billy Hare, Esther Vainstein, entre otros.

de Rodríguez Larraín desde su retorno al Perú en 1980, surge la pregunta ineludible sobre las razones de su no realización, lo que, a través de un movimiento retroactivo, anula su *ser medio*, mero testimonio procesual desplazado a un segundo plano, para delinear un campo autónomo en donde el proceso es, a la vez, un *fin* en sí mismo. Las razones son variadas y todas de algún modo anticipadas debido a lo descomunal de sus proporciones y lo exorbitante de sus costos, si nos referimos en particular al *Monumento al tablazo de Ica* (1980)<sup>154</sup>.

En cualquier caso, la primera piedra puesta a su regreso al Perú es una signada por la frustración de no ver realizada una idea suya en territorio natal. Una señal para leer su comentada reconexión con el Perú no aparece solo al interior de sus representaciones pictóricas o escultóricas, sino, sobre todo, en ese entramado de fallido ensamblaje entre la proyección de un deseo materializado en el plano arquitectónico y las condiciones fácticas, políticas y económicas que lo confrontan con su imposibilidad o, en su defecto, con su pura posibilidad ideal.

La imagen del Perú que se desprende de ello es la de un impase, una utopía cancelada, un no-lugar que no produce nada, salvo el despojo material de lo que *pudo haber tenido lugar*. En esa posibilidad irresuelta, el plano contempla la marca de un fracaso. No es solo testimonio del proceso productivo detrás del resultado, sino del movimiento de una finalidad reprimida y, por ello, obligada a volver sobre su estado embrionario: la idea como un búmeran que vuelve a su punto de origen por no tener donde encallar fuera de sí misma. El plano cobra, de este modo, una fisonomía distinta a su regreso: es ahora menos la proyección de un deseo que la compensación mental de una arquitectura frustrada.

En esa misma línea, uno podría interrogar una serie de pinturas-proyecto que Rodríguez Larraín lleva a cabo en 1985 y que llevan el nombre de *Refugio de los Andes*. En coordinación con su

---

<sup>154</sup> Augusto Ortiz de Zevallos escribió en la revista *Caretas* (nro. 682) un artículo donde apoyaba la realización de la monumental escultura: «Su costo: 3 millones de dólares, que se podrían recolectar en todo el mundo. Y ya, un industrial español ha ofrecido poner en Pisco las 4,000 toneladas de cemento que requeriría» (Ortiz de Zevallos 1982: 74).

hija Sofía, arquitecta que recibe el encargo de diseñar un Centro Integral de Salud, Educación y Agricultura en el callejón de Conchucos, Rodríguez Larraín diseña, en ese mismo año, un conjunto de *Esculturas refugio* (o *Tambos*) para los Andes centrales. Se trata de trece albergues para los caminos de montaña que conectarían el centro de atención con las comunidades en esta región, marcada por una difícil topografía. Los refugios no llegaron a concretarse debido a la presencia de Sendero Luminoso en la zona, entre otras razones; sin embargo, durante una residencia en Berlín, en donde participaba como becario de la DAAD, el artista exhibiría los primeros bocetos para los tambos que luego trasladaría a formato pictórico: una serie de cuadros en los que interactúan formas geométricas y arquitectónicas dibujadas en planta con una serie de grafismos destemplados que intercalan medidas y recreaciones imaginarias y que refuerzan, en ese sentido, su identidad mixta: la de ser boceto arquitectónico y pintura al mismo tiempo.



Emilio Rodríguez Larraín  
*Refugio en los andes 1*  
 Técnica mixta sobre tela  
 141 x 130 cm  
 Museo de Arte de Lima  
 Comité de Adquisiciones de arte  
 contemporáneo 2011

En 1979, en una entrevista concedida a Frederick Cooper y Augusto Ortiz de Zevallos para la revista *Oiga*, el artista nos incita a seguir desmadejando el hilo para repensar la relación entre el proyecto, su realización y las mediaciones conceptuales implícitas en ese vínculo:

OZ: Como arquitecto que has ido y que vuelves a ser un poco a través de esos dibujos que traes, a mí me haces pensar un poco en esa arquitectura ideal francesa del siglo XVIII, o sea, en esa arquitectura que se hacía en el papel porque no se podía hacer en la realidad, en Boullée, o en Ledoux, o sea en una arquitectura que hace esfuerzo mental y arquitectónico en todas sus dimensiones: que está fuera de ritmo respecto a la arquitectura de encargo en ese momento, de la arquitectura que podía ser ejecutada. Sin embargo, esa arquitectura dio un gran salto. De allí deviene lo que viene luego, así no se ejecutase inicialmente. ¿Tú sientes algo así con tus cosas, que en ellas hay algo visionario, que aparte de ser obras son ideas que tienen una dimensión tan o más importante que la dimensión de objeto?

RL: Sí, lo creo definitivamente e incluso, le doy más importancia al proceso de creación que al resultado mismo. Más importante es el método o son las razones que animan la búsqueda que el resultado. Ahora, al resultado se tiene que llegar (Cooper y Ortiz de Zevallos 1979: 17).

La pregunta de Ortiz de Zevallos pone el dedo en la llaga sobre lo que hemos venido discutiendo.

La relación entre el plano-boceto-papel y su realización fáctica ofrece aquí nuevos ribetes en torno a una suerte de *utopía material* que articula la idea de fondo sobre la cual estas obras-proyecto cobran un sentido específico.

Una arquitectura *hecha en el papel porque no puede hacerse en la realidad* nos dice tanto sobre una imaginación que está siempre un paso adelante en relación con las condiciones fácticas de su realización como sobre el soporte que posibilita y en el que tiene lugar el trazo significativo de ese desfase<sup>155</sup>.

---

<sup>155</sup> En un reciente estudio histórico sobre la tradición milenaria del papel y su importancia en el desarrollo de la cultura occidental, Nicholas A. Basbanes, citando a James F. O’Gorman, expresidente de la Society of Architectural Historians, sostiene lo siguiente: «Antes del Renacimiento, las construcciones se comenzaban sin una idea clara de cómo serían al terminar. Tardaba muchas décadas construir una catedral, con frecuencia, más de 100 años, y los constructores constantemente improvisaban y modificaban la obra sobre la marcha. Ahora, en cambio, todo se dibuja en cientos de documentos; entran los abogados y los convierten en documentos legales. Todo esto es un concepto moderno. En la edad media no había nada parecido. Menciona que Arquímedes dibujaba sobre la arena ¿verdad? ¿O sobre la tierra? Sea como fuese no tenía nada que permaneciese. Pues bien, el papel cambió todo eso. El pergamino no ofrece flexibilidad: no se puede bocetear en él y muchos dibujos ni siquiera se hacían sobre pergamino sino sobre piedra. Así un templo en Atenas no se parece en nada a un rascacielos en Dubái. Lo que hacían los griegos era producir una especie de plan genérico. El costo de construir hoy en día está en la infraestructura: calefacción, ventilación, plomería, la enorme atención que requieren las computadoras. Todo esto debe dibujarse meticulosamente y planearse con antelación. Para que se

Ahora bien, estamos de acuerdo en que el papel sirve de documento que testifica el proceso de ideación del artista y que, en sus propias palabras, tiene más importancia que el resultado, casi una réplica de la máxima más conocida del arte conceptual: «La idea es más importante que la realización». No obstante, el artista añade: «Ahora, al resultado se tiene que llegar».

La ilustración de esta respuesta se puede observar en la serie de trece pinturas-proceso *Refugio de los Andes*, de la que hablábamos líneas antes. Es muy elocuente la solución que da Rodríguez Larraín ante la imposibilidad de convertir su idea en realidad arquitectónica según el proyecto inicial: la convierte en pintura. Este gesto rompe cualquier ilusión de adscribir esta pieza a la vertiente del arte conceptual, ya que, recordemos, la pintura era precisamente el enemigo por combatir, pues encarnaba la idea del fetiche a través del cual el mercado hacía del arte mercancía portátil ofrecida a la lógica de la comercialización y del coleccionismo. Que *al resultado se tenga que llegar* evidencia el pie que Rodríguez Larraín mantenía en el modernismo estético y, a la vez, da cuenta de la vocación constructiva que el artista nunca abandonó como arquitecto que era. Arquitectura en fricción con formas artísticas más puras, sin embargo. Ambas disciplinas aparecen dialectizadas en un entramado irresuelto. Habría que pensar qué significa que la cancelación de una arquitectura viva termine encerrada en un cuadro.

La pintura aparece aquí como en una suerte de lógica compensatoria: lo que no puede construirse para contener una experiencia (acción) al menos puede pintarse para ver. ¿Hay acaso aquí una resignación? En efecto, ver y habitar son, correspondientemente, las dos funciones correlativas al campo pictórico y arquitectónico, que aquí se muestran dialectizadas en su dimensión social. La arquitectura convoca, al menos idealmente, la interacción de cuerpos y subjetividades colectivizadas en un espacio de contingencia vital. La pintura, en cambio, favorece una lógica de recepción privada. Con el riesgo de simplificar los términos en un esquema binario,

---

apruebe el proyecto de un arquitecto, tiene que plasmarse en algo sólido y portátil. En la era moderna ese algo ha sido el papel» (citado en Basbanes 2014: 273).



podríamos decir que esta serie de cuadros pone en confrontación estas dos dimensiones de la vida política extrapoladas al arte y la praxis vital: lo privado y lo público, la pintura y la arquitectura, ver y habitar. Desde esta premisa, uno podría volver a los cuadros y observarlos con nuevos ojos.

Hay, en efecto, un tratamiento de la pintura como documento, gesto por lo demás inusual en la pintura geométrica de Rodríguez Larraín, más resolutiva y rigurosa a nivel formal que la serie conformada por estos trece cuadros<sup>156</sup>. La pintura se asume como documento porque incorpora el sustrato material de un proceso mental, pero también porque integra un proceso que tiene que ver con el entorno geográfico y el contexto social a los que aluden los cuadros. La violencia del entorno andino amenazado por Sendero Luminoso irrumpe en el cuadro y afecta la pretendida pureza ideal de la geometría pictórica. Retorno de lo reprimido: la arquitectura pública, lo que pudo ser, termina por contaminar el soporte pictórico privado, lo efectivamente sido.

Ahora bien, que el proceso de creación sea más importante que el resultado mismo es una manera de colocarnos nuevamente en el centro de la discusión sobre la relación entre arte y trabajo a la que hacíamos referencia líneas antes a propósito de las *ES* de Eielson. Una clave importante para abordar esa relación desde el arte de Rodríguez Larraín pasa por evidenciar la voluntaria distancia que el artista mantenía respecto de la construcción de muchos de sus trabajos escultóricos; prolongaba, de ese modo, su vocación arquitectónica centrada en el diseño, no en la ejecución material. En efecto, tras el inicio de su trayectoria escultórica desde 1969, mantendría una relación cercana con quienes se encargarían de ejecutar sus diseños. En particular, destaca quien fuera su principal colaborador: el ebanista español Manuel Martínez

---

<sup>156</sup> Estos cuadros están en las antípodas de pinturas de rigor formal como *Composición* (1954) o *La Luna en Boîtes* (1969-1970), y de pinturas geométricas de la época como las de Regina Aprijaskis o Ellsworth Kelly.

Parra, uno de los artesanos que estuvo también cerca de Duchamp en Cadaqués (Majluf 2016: 32) y a quien Rodríguez Larraín le rendiría homenaje en más de una ocasión.

En el catálogo de la exposición de esculturas que presentó en la galería L'Enseigne du Cerceau en noviembre de 1975, aparece una fotografía de Martínez Parra junto a las suya, con lo que sugiere una coautoría, y un breve texto-homenaje: «Aquí el testimonio de gratitud a mi amigo Manuel Martínez Parra. Gracias a él, a su ayuda técnica, a su amistad y comprensión total, todas las esculturas expuestas han podido ser realizadas y es gracias a nuestro trabajo en equipo que puedo evitar todo gesto "escultural"» (Galerie L'Enseigne du Cerceau 1975).

Este guiño hacia el reconocimiento del mundo popular en su obra no solo en un nivel temático, vislumbrado desde sus primeras pinturas de referencia precolombina en la década de los 50 (ya instalado en Europa), sino en relación con materiales nobles —como el barro y la arcilla—, técnicas vernáculas —como el adobe o el tapial— y métodos de producción colectiva suscitó el comentario favorable de una serie de críticos en torno a obras como *Refugio de los Andes* (1985), *Tumba de los reyes católicos* (1984), *La máquina de arcilla* (1987), las *Tablas de Lima* (1981-1984), entre otras. Quien en ese contexto no se uniría al coro sería el crítico Gustavo Buntinx, Juan Gris por esas épocas, quien veía en el empleo de trabajadores de construcción artesanal una falsa «apropiación estética, no solo de un pasado incomprendido, sino de un presente marginal» (citado en Biczel 2016: 58). Su crítica de fondo apuntaba a denunciar la injusta división del trabajo que operaba al interior de la pretendida reivindicación popular de la obra de Rodríguez Larraín: en lugar de socializar su producción al servicio de la gente, subsumía el trabajo de esta bajo la lógica de su propio emprendimiento autoral. La reivindicación sería solo simbólica, no material.

Sin extenderme al respecto, voy a decir que la crítica marxista de Buntinx me parece pertinente, aunque no necesariamente justa atendiendo al hecho de que el artista nunca pretendió ser

considerado uno de los trabajadores. El aporte de Rodríguez Larraín es aquí estrictamente teórico y no hay que ser más exigentes al respecto. Quizás habría que interrogar la relación entre arte y trabajo desde un ángulo ligeramente distinto, aunque igualmente crítico. Que el artista haya reivindicado el trabajo de su más estrecho colaborador en el plano de lo material, esto es, en relación con la ejecución física de sus propios diseños mentales, gracias a lo cual el propio artista evitaría «todo gesto escultural», es solo un modo sutil de resituar el lugar del trabajo en su obra, desde una visión anquilosada en la objetualidad material hacia otra más bien intelectual que, como vimos, pone en primer plano la idea, el método y el rigor del diseño previo a la ejecución.

En una entrevista con Reynaldo Ledgard y Guillermo Niño de Guzmán en 1984, al interrogarlo sobre la continuidad de su trabajo en Europa, el artista responde: «Depende de qué sea trabajar. Yo creo que ese es un poco el error de los plásticos: querer trabajar y creer que el trabajar es actuar continuamente con la materia, físicamente» (ICPNA 2007: 56). Y más adelante, al reafirmar su distancia respecto del trabajo material:

Hago planos perfectos, con medidas geométricas y todo, previo a la construcción de la escultura, y se los llevo al carpintero. Las esculturas no las construyo yo solo. Me gustaría no hacer los cuadros, tampoco, pero hasta ahora no he encontrado a nadie que pueda comprenderme. Porque me parece que al intervenir yo, hay una relación entre lo material y yo que me aleja de la primera idea, del concepto (ICPNA 2007: 56).

Leyendo estas respuestas, es sintomático observar que sea precisamente el campo del trabajo del que pretende excluirse (el material) aquel desde el cual se reivindica al sujeto popular comprometido en la realización de su obra. Esta redención sería, al mismo tiempo, una manera de excluir a ese actor del trabajo intelectual. Queda, así, libre el terreno para la consolidación de la imagen verdadera que el artista se arroga a sí mismo: la de ser un espíritu libre no atado a la condicionalidad física del objeto. La mano del artista liberada gracias a la involucración del cuerpo del artesano. A menos que el artista se involucre o haga explícita la hechura del papel mismo en

su materialidad, como Eielson con *Papel*, pero esa posibilidad es menos que probable en este contexto.

La materialidad de ese gesto intelectual que mejor sintetiza esta actitud es, como hemos venido sosteniendo, el papel, aquí devenido plano, boceto, diagrama.

La argumentación desplegada hasta aquí ha pretendido poner en relación tal materialidad con la *idea* de lo subterráneo, emplazamiento pretendidamente efectivo, como en el caso del *Cubo encinta* de Rodríguez Larraín, o decididamente nominal, como en el caso de las *ES* de Eielson. Entre ambos, fluctúa la idea de una realidad oculta, no actualizada, como efecto de las restricciones políticas o económicas que la misma realidad social impone, como la serie de proyectos de Rodríguez Larraín que quedaron en plano arquitectónico, algunos de los cuales hemos discutido aquí. En todos los casos, la idea transversal que recorre tales propuestas es la de *potencia* asociada al entramado conceptual del no-objetualismo, una categoría lábil que nos permite repensar políticamente una serie de obras a veces confinadas por la crítica a un mero espectro lúdico, experimental o imaginativo.

## Conclusiones:

Voy a dividir mis conclusiones en dos partes: una que recoja los frutos de esta investigación e incida sobre preguntas o algunas lagunas no resueltas en este trabajo, y otra que se plantea, a manera de coda, una ruta cuya línea de fuga excede el arsenal académico, pero que es valiosa porque condensa el tono que he querido darle a esta investigación.

### a. Balance y frutos

La ruta que hemos seguido aquí ha supuesto el difícil reto de movernos en un escenario ondulante en donde destacan los deseos antes que las realizaciones, las potencialidades antes que las concreciones. Los primeros los hemos vinculado a la idea de operatividad, proceso, proyecto o trabajo artístico; las segundas, al concepto de objeto, ese lugar donde el proyecto encalla y se resigna. Por ello, para el marco conceptual de esta investigación, propuse el esbozo de una teoría que disiente de la idea de una historia del arte basada en objetos, y recalqué la importancia de incidir en las condiciones de producción, distribución y consumo del fenómeno estético, en cuyo ocultamiento se fetichiza el proceso artístico sedimentándose en mercancía objetual. Para el caso de Eielson, me concentré en una facción particular del no-objetualismo: la de los llamados «anti-diseños». Este constituye un tópico más bien marginal en la teoría de Acha, cuyo decurso se inclina hacia una línea reivindicativa del arte popular-indígena recalando en la especificidad del arte latinoamericano respecto del hegemónico global, pero que nos es funcional para el análisis propuesto en tanto nos ofrece las coordenadas para repensar el lugar de lo político en esta área del continente y nos permite trazar así vínculos, no exentos de tensión, con el arte contemporáneo local.

En tanto mi objeto de investigación han sido las *Esculturas subterráneas*, un conjunto de piezas que destacan por su vocación radicalmente utópica (no-objetual), me he preguntado por el lugar en donde la utopía inscribe su traza material, ese espacio donde la negatividad de lo irrealizado

muestra su rostro productivo al reanudar los hilos institucionales que compartimentarizan las prácticas en géneros estancos y prefijados; o, para decirlo con Rancière, ese lugar desde el cual se redistribuye el reparto de lo sensible. La respuesta ha sido incidir que aquel lugar para ningún objeto es el papel, un soporte que se exhibe en dos frentes: en cuanto materia configurada que acumula señales sobre determinadas superficies según ciertos procedimientos específicos y en cuanto a las formas de existencia social de dicha configuración, las que, como apunta Lauer, «terminan por modificar, gradualmente o por saltos, la conformación de los materiales físicos de la obra misma» (Lauer 2011b: 95).

Siguiendo esta línea, el eje a partir del cual elegí abordar las *Esculturas subterráneas* fue el papel, desde su materialidad plana y atexturada hasta sus transfiguraciones ópticas, volumétricas, accionantes e institucionales, y, por ello, indefectiblemente sociales. El gesto de retroceder hasta poemarios de Eielson de las décadas de los 50 y 60 para plantear las bases de la argumentación —de *Tema y variaciones* (1950) a *Papel* (1960)— no responde, como podría pensarse, a un criterio de análisis literario al servicio de las ES. Por el contrario, con ello se ha demostrado que estos textos activan una serie de exigencias plásticas, escultóricas y performáticas que exceden el campo de la lectura invocando a que se realicen otros tipos de acciones que involucran la materialidad del papel. Se trata de artefactos que producen sus propias modalidades de consumo redefiniendo así su identidad disciplinar.

El rastreo de la forma-instrucción que yace potencialmente en poemarios previos a la década de los 60 (como *Habitación en Roma*) se actualiza en *Canto visible* (1960), *4 estaciones* (1960) y *Papel* (1960), que a su vez generan otras cadenas instructivas abiertas ahora a la transgresión de la retórica privada de consumo y, por ello, configuradas según modalidades alternas especialmente evidentes en los eventos urbanos de finales de los 60 e inicios de los 70. Al respecto, es ilustrativa cierta lógica serialista en títulos como «Textos para mirar», «Texto para leer», «Texto para cantar», «Textos para contar», «Esculturas para leer» o «Esculturas

subterráneas» (o sea, para no ver), emparentada con ejercicios que pueden rastrearse desde la vanguardia dadaísta pero más patentemente identificables en algunas piezas del grupo Fluxus, y en ejercicios de poesía experimental hispanoamericana, como los de Antonio Vigo, Clemente Padín o Antonio Gómez.

Lo que se pone en juego aquí no refiere ni al modelo wagneriano de una síntesis de todas las artes ni a una concepción modernista-greenbergiana que presupone el progreso de formas artísticas autónomas y secuencialmente superadas entre sí, de modo que se anule la cohabitación entre regímenes de visualidad, textualidad y performatividad en un mismo entramado estético. Lo que he propuesto en esta investigación apunta, precisamente, a validar esta cohabitación. Esta no solo afecta las lógicas de producción artística, sino fundamentalmente el modo en que estos artefactos circulan en canales de distribución inter-mediales, en una zona nebulosa entre el archivo y el museo. En ese sentido, se puede hablar también de una circulación subterránea a propósito de las *ES* de Eielson.

Las múltiples lagunas que encontramos al momento de establecer la datación exacta en cuanto al número, las fechas y los lugares originales de los hipotéticos emplazamientos conforman una evidencia efectiva de esa circulación subterránea. No podemos dar una conclusión definitiva al respecto. En esta investigación, he limitado el análisis a las cinco esculturas con cuya documentación escrita contamos. A pesar de que las piezas originales permanecen actualmente perdidas, muy probablemente incluso destruidas en su casa de Cerdeña tras la partida de Michele Mulas en 2002, los textos circulan hoy en diversos medios que van más allá del formato libro para insertarse en las redes del mundo virtual: trazan su propio recorrido sin el anclaje de su soporte original. Solo de ellos se tiene noticia escrita en cuanto a su contenido. De las otras piezas, más radicalmente subterráneas, se sabe solo por declaraciones sueltas del propio Eielson y amigos suyos, pero no se cuenta con ninguno de los elementos que permitirían estabilizarlas dentro de una narrativa histórica que las legitime como «objetos artísticos», que no

son: no solo carecen de materialidad, sino también de título, de fecha, de texto y de contexto. Estas serían buenos ejemplos de «"obras" que son efectivamente invisibles, y lo serán para siempre». En todo caso, la dificultad para sistematizar esta parte de su «obra invisible» es una buena excusa para interrogarse por las estrategias discursivas a través de las cuales tales prácticas se arrinconan en el polvo del archivo del sistema artístico, lo que constituye su efectiva zona ciega. Como dice Didi-Huberman: «Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada. Pero, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido» (2007: 4).

Por otro lado, reseñamos las interpretaciones que se han elaborado en torno a las *ES* en tres movimientos, cada uno con tres coordenadas en mutua correlación: 1. Retroacción: la tierra / la huella prehispánica / la memoria; 2. Proyección: la tecnología / el simultaneísmo / la utopía cibernética; 3. Suspensión: el papel / el no-objeto / la potencialidad. Los tres movimientos contemplan tres ejes espacio-temporales entre los que fluctúa la escultura:

1. Un movimiento gravitatorio (o retroactivo) del cuerpo artístico cuyo peso se convoca solo en la medida en que vemos realizado en nuestra imaginación aquello que el texto describe. Con Maderuelo, vimos cómo este desplazamiento ubica a la pieza en una línea intermedia entre, por un lado, el gesto pop derivado de Fluxus consistente en emplazar subterráneamente gestos mínimos y privados a la espacialidad oficiosa del espacio público (a lo Claes Oldenburg), y, por otro, la poética del *counter-monument* (o antimonumento), cuya materia de trabajo es la de una contramemoria articulada alrededor de las rupturas y pérdidas históricas que los mecanismos ideológicos del poder mantienen ocultas, ocultamiento del cual ha sido objeto, para Eielson, el esplendor prehispánico, invisibilizado por la fachada colonialista de la ciudad de Lima. Rebaza prolongaría esa línea abordándola en otro contexto, una que trata de poner en diálogo el tópico



de la memoria y lo subterráneo, y que permite mostrar similitudes estructurales entre los trabajos de papel de Eielson y aquellos referidos a las viejas civilizaciones (precolombinas y mediterráneas). De esta manera, discute la conexión que Eielson traza en un texto de 1972 (Fossey 2010: 137) entre los papeles y los telares precolombinos. Piezas de 1965, contemporáneas al año en el que se inicia el proyecto de las *ES*, como la *Pirámide de trapo*, *Quipus*, *Firmamento*, y otras como *Paracas Pirámide* (1974) entrarían en diálogo con las *ES* desde esa óptica.

2. Un impulso ascendente (o proyectivo) en el que se articulan la inmaterialidad del espacio cósmico, la llegada del hombre a la luna en 1969 y la utopía simultaneísta que auguraba la posibilidad de una comunicación universal a consecuencia de los nuevos medios tecnológicos. En ese rango, se destaca el evento inaugural en la Galería Sonnabend de París en diciembre de 1969, en el que el artista había planeado una lectura simultánea en cada una de las ciudades donde se habría proyectado el enterramiento, una suerte de ritual cuyo soporte de realización sería el escenario del mundo mismo, para destacar la comunión universal entre los hombres más allá de barreras físicas, geográficas e idiomáticas. Esta constatación pone en sintonía las *ES* con el proyecto simultaneísta que se realizaría en los Juegos Olímpicos de Múnich de 1972, finalmente frustrado por circunstancias políticas, titulado *Concierto urbi et orbi* (1972).

Hemos visto que existe también una correlación en la obra de Eielson, que Rebaza hace notar, entre la utopía cibernética activada en ese contexto y los discursos modernizadores de la arquitectura local promovidos por la Agrupación Espacio y el tópico de la des-materialización propio del arte conceptual cosmopolita. Eielson participa de un proceso estético integrado al ultramodernismo europeo en el que se proyecta la utopía de la des-corporalización de la subjetividad humana mediante la tecnología. Así se entiende la proyección de un imaginario artístico en el que aparecen autómatas, homúnculos, naves espaciales y cíborgs que conforman la posibilidad de establecer sistemas autorregulados con mecanismos de retroalimentación que

imitan la vida y proyectan, al mismo tiempo, la idea de un habitar fuera de las coordenadas gravitatorias de la tierra. La carta que Eielson envía a la NASA en la que solicita colocar su *Tensión lunar* (1969), la muñeca orgánica tecnológica que aparece en la *Escultura horripilante* (1967), la pieza *Cibor 2000* (1960) y una prosa poética titulada «Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad» (1954) permitirían ilustrar la tesis de Rebaza.

3. Un plano de potencia (o de suspenso) sobre el que se diseña la construcción de un objeto y un enterramiento no realizables. Esta es la interpretación particular que he propuesto sobre las *ES*. Hemos acusado allí los pocos efectos y problemáticas que se deducen en los dos abordajes mencionados en torno a la condición no realizable del proyecto. Paradójicamente, esto nos lleva a preguntarnos sobre los soportes materiales en los que esta utopía ancla, circula socialmente y se inscribe en una narrativa histórica específica. Si nos alejamos del contenidismo que analiza la pieza en tanto lo que en ella evoca ser realizado y no en tanto esa realización luce potencial en una superficie escrita, se destaca otro plano de simultaneidad, ya no el cósmico, sino el que refiere a la conformación de un libro-objeto. En este, recordemos, las hojas del rodoid translúcido se superponen unas a otras y forman una suerte de torre de babel escrita. Esta aproximación analiza los mecanismos curatoriales, la doble alternancia del título, y las lógicas de circulación de la pieza en revistas, ediciones y antologías diversas. Apunta, además, a problematizar la pertinencia de la noción de «obra» en Eielson y, a propósito del análisis de la forma-instrucción en la *Escultura horripilante*, a elaborar un cuestionamiento sobre el hacer del artista como criterio identificador de la obra de arte y, en consecuencia, sobre el lugar del trabajo en el territorio artístico contemporáneo. Esto nos permite, finalmente, conectar esta pieza con procedimientos prototípicos del arte conceptual.

El último capítulo es una reflexión en torno al lugar de enunciación ondulante (nómada) desde el cual Eielson proyecta sus *ES*, entre la identidad local y la cosmopolita. Concluimos allí que la recepción del arte conceptual no es homogénea en la obra de Eielson. Haríamos mal en intentar

afiliarlo a esta tendencia, o a cualquier otra en realidad. Pero ello no excluye que Eielson incurra en una serie de préstamos interartísticos a nivel mundial a veces divergentes entre sí.

La referencia a la primera generación de artistas conceptuales norteamericanos nos ha servido para dismantelar una serie de presupuestos en torno al lugar del trabajo en su pieza subterránea, y el modo en que este se redefine políticamente en conexión con una lógica de lo institucional que deniega la visualidad pura del modernismo greenbergiano y que reinterpreta el concepto de materialidad según fines socioestéticos. Asimismo, notamos cómo, a través del distanciamiento de una visión demasiado circunscrita al «mundo del arte» propia del ala norteamericana del conceptual, el arte de Eielson encontraría más afinidad con el conceptualismo europeo de la línea situacionismo - nuevo realismo + *arte povera* - Fluxus. Con estas tendencias compartiría, en líneas generales, la vocación vanguardista de salir del mundo del arte denegando su materialidad oficiosa, cuestionando el estatus especializado del burgués-artista, y reintegrando el juego del arte al flujo de la vida. Y a ello se le añadía un interés particular por el lenguaje, no siempre presente en tales movimientos.

Respecto específicamente de sus *ES*, Eielson incurre en un movimiento que desestabiliza la semblanza prototípica del arte conceptual. Al incorporar en su proyecto su propia historia personal y, con ello, su lengua materna, se aleja de la vocación subrepticamente colonialista del arte conceptual lingüístico hegemónico (basada en la valoración universal del inglés) y conforma un libro-objeto simultaneísta a través de un anudamiento lingüístico no sintetizado, que extiende su fricción al simultaneísmo del evento ritual de la inauguración. Es decir, Eielson se vale de un diagrama típico de la línea tautológica del *mainstream* (instrucciones, procedimientos, enumeraciones), pero solo para contaminar ese orden en un entramado de ilegibilidad que los papeles de las *ES* finalmente conforman.

En cuanto a su participación en los brotes no-objetualistas de la escena experimental local de fines de los 60, podemos decir también que no existe una articulación consolidada entre los artistas de esta escena y Eielson, ni un interés real de ambas partes por sus respectivos trabajos. La brecha generacional entre este y los integrantes del grupo Arte Nuevo (por poner el caso más saltante de esta escena) hacía incluso que el artista sea asociado a cierto modernismo estético de rezago espiritualista, más cercano al programa ideológico de la abstracción liderado en ese contexto por Fernando de Szyszlo, principal blanco de ataque del colectivo de jóvenes, quienes veían en él al representante de una oficialidad artística anclada en una visión mítico-romanticista del arte y los artistas.

Factores político-sociales dificultaron la inserción de la obra no-objetual de Eielson en la escena local, simbolizada por la indiferencia que produjo la solicitud de inauguración de la *Escultura horripilante* en la plaza de Armas de Lima, destinada a ser llevada a cabo en las inmediaciones del IAC. En efecto, una obra conceptual de apariencia más marcadamente cosmopolita no correspondía con el tono del populismo reformista de Velasco. Eran años de migración e integración del sujeto popular en las lógicas de producción, distribución y consumo de iconografías visuales reivindicativas de una «raíz nacional». Eielson, promotor en ese sentido de un arte universalista, cuyo modelo remitía a lo prehispánico y no a las contingencias del presente local, juzgaría esa postura de vagamente regionalista.

El eco lejano de una integración conceptualista de aquella época resuena recién en 2007 cuando los curadores e investigadores Miguel López y Emilio Tarazona organizan la exposición *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)*. En balance, el eje articulador de la escena no-objetualista de finales de los 60 y mediados de los 70 no era institucional sino vagamente personalista: la figura de Juan Acha como operador cultural de aquella época es de tal determinancia que, exiliado del Perú en 1971, el arte conceptual como revuelta y resistencia cívica se desintegra y pasa a formar

parte de las políticas culturales del gobierno de Velasco Alvarado. Este es el caso de los festivales de arte total Contacta 71 y Contacta 72, que organiza Luis Arias Vera (ex Arte Nuevo) junto con Francisco Mariotti, Jose Lacko y Luis Zevallos, y de otras experiencias, como las Carreras de Chasquis, que el primero organiza en 1974 y 1976, obra que fuera comisionada por el Instituto Nacional de Recreación, Educación Física y Deportes.

Solo en retrospectiva podemos poner en articulación una serie de piezas conceptuales que abordan lo político no desde su incidencia fáctica en los procesos sociales, como los recién mencionados, sino desde un punto de vista más bien performático ya que escenifican las interferencias, dificultades e imposibilidades de realización de proyectos algunas veces desmesurados y utópicos para el mercado y las instituciones administrativas y artísticas en ese contexto. Los no-objetualistas de papel (Eielson, Teresa Burga, Rafael Hastings y Emilio Rodríguez Larraín) señalan la utopía local desde la traza potencial de la escritura, el dibujo, el plano, el diagrama, etc., recursos que apuntan, muchas veces, a una realización (aunque sea simbólica, como en el caso de las *ES*) que termina restringida no solo por una limitación ontológica, sino además político-social.

Se trata, así, de una época de contradicciones en donde el espacio político constituye un límite de restricción y, por ello, transforma muchas veces la utopía colectiva en una utopía personal, refugiada ahora en la intimidad de la idea (el papel) y en la intimidad del espacio (lo subterráneo). El espacio político aparece, entonces, reducido a su virtualidad: un lugar para proyectar un discurso sobre el establecimiento de lo posible y lo imposible. Estas prácticas artísticas vinculadas a las de Eielson apuestan por remover esos límites, desnaturalizar el orden social hegemónico y hacer arqueología de este.

### ***b. Coda: lo que se queda, lo que se va***

Cuando nos enfrentamos a este tipo de proyectos no realizados o irrealizables, cabe siempre preguntarse por el *lugar* del arte. Si la tendencia no-objetual pasa fundamentalmente por abandonar el lienzo y el marco como constricciones diseñadas para el consumo de una experiencia empaquetada y perfectamente adaptable a la lógica de producción, circulación y consumo del capitalismo, entonces salir de ese margen implica confrontarnos con una experiencia a la deriva cuya posibilidad de anclaje pasa precisamente por cuestionar las estrategias de recolocación del mercado del arte dentro de un entramado que dibuja ideológicamente las cajas conceptuales donde habrían de depositarse tales experiencias.

¿*Dónde* está el arte?, pregunta el coleccionista, el galerista, el curador de museo o el espectador cuyo ojo es la extensión absorbida por un *modo de ver* implícitamente institucional. Y Eielson ensaya una respuesta: «Y que al revés de lo que piensa fulano / En la poesía como en la vida / Lo principal (hay que ser inteligente) / No es lo que se queda / Sino lo que se va» («Arte poética I», Eielson 1998: 310). Pero la pregunta, como todo aquello que *se va* —la vida misma—, insiste, deja huellas a su paso y se interroga sobre la posibilidad de rearmar algo a través de las esquirlas de un pensamiento efímero o una experiencia en fuga. Eielson concede esto y nos muestra sus *papeles*, la evidencia de que ha existido —o de que todavía existe— lo que quizás nunca fue: instrucciones, informes, listados, bocetos, toda una gama de materiales visibles que, en el caso que nos convoca, figuran una realidad invisible, secreta, subterránea.

¿*Dónde* queda, en efecto, eso que llamamos arte o poesía? *Lo que se queda* son papeles (espacio), *lo que se va* es la vida o el tiempo proyectado más allá de la marca material que lo fija en un presente. Para un poeta en permanente exilio de esa fijeza, la poesía está en *lo que se va*, pero para el *trabajador de arte*, desde el productor al montajista, desde el curador al coleccionista, el arte está en *lo que se queda*, que es, finalmente, lo que cuelga en la pared, lo que circula en revistas especializadas, lo que se pone en venta en una subasta de museo, lo que rellena el

álbum del coleccionista: todas aquellas instancias que hacen del arte un campo de producción social implícitamente determinado por la interconexión de agentes en cuyo entramado se determina su valor como bien simbólico.

Hay, sin duda, una línea de desfase entre *lo que se queda* y *lo que se va*. Otra manera de decirlo es, con Groys, que «el proceso de documentar algo siempre supone una disparidad entre el documento mismo y el acontecimiento documentado, una divergencia que no puede acortarse ni borrarse» (2014a: 79). Sobre ese desfase se erige el valor simbólico de la obra y es precisamente ese desfase el que permite su mitificación (fetichización). Uno podría decir que esa misma operación ocurre a propósito de todo objeto de arte y que, por tanto, este desfase no es algo exclusivo de la estética documental. La consabida distancia entre el coste de producción de un *objeto material* (el tiempo de trabajo invertido + los materiales utilizados) y el precio final de un *objeto artístico* (lo que contempla todo el aparato fetichista que irradia luz sobre este y en el que participan valores inmateriales como la idea que sostiene la obra, la visibilidad del artista, la galería que lo representa, etc.) sería la evidencia de ello. *Lo que se queda* sería aquí el objeto material y *lo que se va* sería, más bien, el conjunto de valores inmateriales que el consumidor normalmente ignora siendo precisamente esta la base sobre la que se construye la ilusión que hace del arte un conjunto de objetos «mágicos».

Como vemos, el desfase opera también a nivel del arte objetual, pero lo que sucede a este otro nivel no-objetual en conexión con la idea de documento es que tal disparidad se desdobra en dos realidades distintas: no ya entre el objeto físico y su aura inmaterial, sino entre el objeto físico (aquí papel-instrucción-plano-diagrama, pero allí también fotografía, video y registro sonoro) y un acontecimiento también físico que solo trasciende su condición efímera a través del registro que lo vuelve a la vida, ahora como *índice*. Aquí podríamos ubicar la serie de eventos y *performances* que Eielson realiza en el espacio público, pero también el *Cubo encinta* de Rodríguez Larraín, si decidimos dar el salto de fe necesario para confiar en el testimonio de Hinostroza o en la

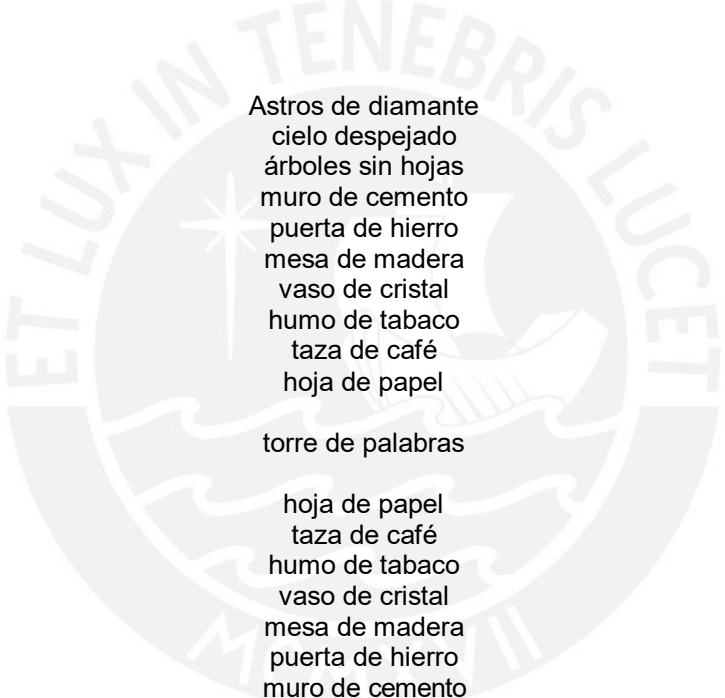
fotografía que antecede al acto de la supuesta sumersión del objeto. Pero no sucede lo mismo con las *ES*. No opera aquí un desdoblamiento físico documento-acción, ya que la acción no se lleva a cabo ni es pensada para que esto suceda. No obstante, figura como *documento*, juega a señalar una acción real y se inviste de medio solo para ironizar con la cancelación de su propia finalidad, su hipotética realización, lo que constituiría su efectivo *desdoble*. Nada de ello sucede. Aunque así parezca, no es finalmente adecuado hablar aquí verdaderamente de un *documento* o *archivo*, ya que esta pieza carece de pasado: no registra nada que la retraiga al cuerpo pretérito del acontecimiento. Entonces, lo que habría aquí sería, más bien, una suerte de *desdoblamiento reprimido* cuyo efecto material, anudamiento de una acción en el propio espacio de su enunciación, es el de un *papel rodoid* o *el de una hoja más dentro de un libro o revista*, no mucho más.

Ese sería su espacio de presentación destinada a una circulación social indefinida pero finita, *lo que queda*. ¿Qué sería aquí *lo que se va*? Si no es el acontecimiento físico de condición efímera, ¿qué sería eso que nos deja? Un preámbulo necesario a esa respuesta, si la hubiera, lo presenta Martín Adán en este verso clásico de *Escrito a ciegas* (1961): «La cosa real, si la pretendes / No es aprehenderla sino imaginarla / Lo real no se le coge: se le sigue». Mal haríamos en cancelar, por cierto, el movimiento de *lo que se va* otorgando una respuesta definitiva, pero podemos señalar un primer impulso, el primer halo de eso *ido*, el espasmo que agita la cadena signifiante sin pensar aún en el zurcido de ese desvío. No podemos decir qué es eso *ido*, pero podemos suponer que tiene que ver aquí menos con el *viento*, el tropo más revisitado de lo que *nos deja*, invistiéndonos de nostalgia, que con la tierra y su subsuelo, precisamente lo que respira y *permanece* debajo de nosotros: lo invisible no por fugaz, sino por puramente potencial, por *no nacido*.



Lo interesante es constatar la coincidencia conceptual entre el modo en que opera aquí el espacio del papel (lo que queda) y el espacio e imaginario subterráneo al que refiere el texto escrito (primer impulso de lo que se va). La analogía nos plantea el escenario del siguiente modo:

Ambos espacios remiten a una especie de grado cero del sentido<sup>157</sup>. El papel, pensado desde el horizonte de lo escrito, pero en una textura previa a este, es esa suerte de vacío que posibilita y energiza el despliegue de los signos que lo pueblan. Pero él en sí mismo no es nada, sino cimiento a partir del cual se erige esa *torre de palabras* a la que hace alusión Eielson (1978: 151) en su «Inventario»:



Astros de diamante  
cielo despejado  
árboles sin hojas  
muro de cemento  
puerta de hierro  
mesa de madera  
vaso de cristal  
humo de tabaco  
taza de café  
hoja de papel

torre de palabras

hoja de papel  
taza de café  
humo de tabaco  
vaso de cristal  
mesa de madera  
puerta de hierro  
muro de cemento  
árboles sin hojas  
cielo despejado  
astros de diamante

La *torre de palabras* en su movilidad ascendente, del papel al cielo, va hilvanando tejidos, articulando sentidos, precisamente configurando un «inventario», vocablo que tipifica con eficacia la imagen del *orden* de lo sucesivo. Pero el papel no es el orden, tampoco el desorden, sino la instancia material que posibilita el ordenamiento (o no) del lenguaje. Pura potencia no

---

<sup>157</sup> «Archiescritura», lo llamaba Jacques Derrida (1978).

solo de lo escrito, sino también de lo no-escrito. Como apunta Agamben retomando a Aristóteles, tener una potencia significa tener una privación en una segunda forma de la potencia, distinta de la genérica según la cual se dice que el niño tiene la potencia de la ciencia, o que es en potencia un arquitecto o un jefe de Estado. Esta segunda forma trata de la potencia correspondiente a quien ya tiene la *hexis* (habilidad adquirida por costumbre) correspondiente a un determinado saber o una determinada habilidad. En este segundo sentido, se dice que «el arquitecto tiene la potencia de construir aunque no esté construyendo o que el citarista tiene la potencia de tocar la cítara aun cuando no lo esté haciendo» (2008: 208-209). Así también podríamos añadir: el poeta tiene la potencia de decir, aunque no diga nada. Ese correlato de privación, que es por eso mismo potencia, encarna en hoja de papel... casi nada.

De igual modo, lo subterráneo al que alude Eielson evoca ese espacio de concentración orgánica en donde la materia fluye indiferenciada y en cuya aglomeración se avizora la potencia de un orden futuro erigido por encima de ella: la ciudad. Sobre ese espacio originario que Ovidio imaginaba «masa cruda e indigesta, ese bulto sin vida, informe y sin bordes, de semillas discordantes y justamente llamado Caos», se erige entonces una torre (o muchas) no ya verbal, sino arquitectónica. Por encima del subsuelo que la acoge, la ciudad temporaliza la materia, la vuelve geometría, historia, monumento, aquí Plaza Mayor de Lima.

El subsuelo y el papel comparten la preñez de una taxonomía, urbana en el primer caso y textual en el segundo. Una suerte de fábrica semiótica que opera *por debajo* del aparente orden discursivo que posibilita. En esa confluencia, se intuye una raigambre política a contrapelo de aquella frase atribuida a Bismarck y que representa la consigna del realismo político según la cual «la política es el arte de lo posible». Por supuesto, contravenir esa consigna no pasa por formular una respuesta reactiva que vocifere desde una acera idealista: «¡La política es el arte de lo imposible!». Es decir, mal haríamos en entender aquí lo imposible en signos exclamativos como aquello que está más allá de lo posible. Habría que entenderlo aquí, más bien, como el

sustrato perversamente sobrio a partir del cual se despliega el juego de la posibilidad. Para recurrir a una metáfora vital: no lo imposible como aquello que excede el juego de las capacidades, deberes y viabilidades de la vida, su propia negación, acaso su muerte, sino lo imposible como la materia previa a ese juego cuya excedencia contenida no es la de la muerte, sino la de lo no-nacido<sup>158</sup>.

Imaginar en ese campo abierto la pobreza de un *papel* inventariando una acción imposible, tal como lo hace Eielson con sus *Esculturas subterráneas*, es provocar un roce desestabilizador al menos: masificar lo posible repleto de nada.

Tentadora definición de lo subterráneo aquí: *una masa posible repleta de nada*. Papel y pensamiento: un lugar para ningún objeto. Una potencia cuya oscuridad, como señala el epígrafe de este ensayo, es la evidencia sensible de aquello que no termina nunca de nacer: «esplendor vacío», latencia. El arte de Eielson respira bien allí.

#### PAPEL

Escribo con los ojos  
Con el corazón con la mano  
Pido consejo a mis orejas  
Y a mis labios  
Cada verso que escribo  
Es de carne y hueso.  
Sólo mi pensamiento  
Es de papel.

---

<sup>158</sup> Al respecto, H. Maldiney sostiene lo siguiente: «Los umbrales de la lengua son, por debajo de su estado construido, las habitaciones del pensamiento todavía no tematizadas en signos, pero cuya lucidez potencial, adherida a todos los signos, funda, antes de todo saber, la posibilidad misma de significar. [...] Solamente los poetas habitan todavía estos umbrales que son el fondo sobre el cual edifican la lengua siempre singular de un poema. [...] La cuestión de las relaciones entre lengua y pensamiento no puede ser planteada más que en ese nivel radical, donde se articulan interiormente en estado naciente» (citado en Didi-Huberman 2008: 11).

## ANEXOS



Fig.1 Correspondencia n.1 de J.E. Eielson con Zdenek Felix, París, 20 de octubre, 1969.  
Archivo Kunsthalle, Bern



Fig.1 Correspondencia n.1 de J.E. Eielson con Zdenek Felix, París, 20 de octubre, 1969.  
Archivo Kunsthalle, Bern

SCULPTURE A LIRE

=====

(9 sculptures souterraines placées par Jorge Eielson  
pendant des voyages réalisés entre 1965 et 1968)

Les "sculptures", en principe irréalisables, ne sont pas de vrais projets, mais plutôt des objets mythologiques catapultés dans l'avenir et qui ne s'adressent qu'à la pure imagination (pensée) du lecteur, en lui demandant en même temps de participer activement à sa création. Néanmoins, les objets ne sont pas de simples exercices poétiques plus ou moins subjectifs, mais découlent (en général) d'une façon très répandue d'envisager les événements et les situations acquises dans la période historique 1965-1968.

Les "sculptures" seront imprimées en sérigraphie sur des plaques de plexiglas et l'ensemble formera une sorte de livre transparent absolument illisible. Cependant l'objet pourra être accroché au mur, par exemple, et facilement lu en feuilletant les plaques de plexiglas.

Chaque "sculpture" a été rédigée dans la langue du pays où elle se trouve. Elles seront "inaugurées" simultanément en 9 endroits différents à la même date du vernissage qui aura lieu prochainement dans une galerie de Paris.

*Eielson*

Paris, octobre 1969

CURRICULUM VITAE DE JORGE EIELSON.

- 1924- Né à Lima, (Pérou).
- 1945- Prix National de Poesie
- 1947- Publication des premiers dessins, illustrations  
des poemes et premiers tableaux a l'huile.
- 1948- Prix National de Theatre avec la piece "Maquillage".  
Premiere exposition de peinture et objets á la  
"Galeria de Lima".  
Voyage a Paris avec une bourse du Gouvernement  
Francais.
- 1949- Salon de "Realités Nouvelles".  
Exposition a la gallerie "Colette Allendy". (Movils  
et reliefs en bois colorés)
- 1950- Bourse de l'Unesco avec "stage" dans des quotidiens  
suisses, notamment "La Tribune de Geneve". Conférences  
a l'Université de Lille.
- 1951- Voyage en Italie.  
Publications d'articles littéraires et critique d'art  
en Amérique du Sud et en Italie.
- 1952- Etudes au Centro Sperimentale di Cinematografia di  
Roma, a Cinecittá.
- 1953- Exposition de movils a la "Galleria l'Obelisco", de  
Rome.  
fait partie du groupe "Origine", de Rome, que publie  
la revue "Arti Visive" sous la direction de Emilio  
Vila.

Curriculum vitae (CV) I de Jorge Eielson en la correspondencia N1, París, 20 de octubre, 1969, Archivo Kunsthalle, Bern



- 1959- Retour a l'activité artistique après quelques  
ans de reflexion et consécration definitive a  
la peinture.
- 1960- Exposition a la "Galleria Lorenzelli" de Bergame,  
Italie.
- 1961- Exposition "L'Art Latinoamericain à Paris", au  
Musée d'Art Moderne, Paris.  
Prix Carnegie (Pittsburgh) U.S.A.
- 1963- Exposition a la "Galleria Lorenzelli" de Milán.  
Mostra di Pittura Latinoamericana au Festival dei  
Due Mondi, Spoleto, Italie. (Chemises déchirées)  
Prix Lissone.
- 1964- Biennale de Venise. (Tissus colorés et nués)
- 1965- "Mostra di Roma e Lazio" au Palazzo delle Esposi-  
zioni, Roma.  
Salon de "Comparaisons". Paris.  
Exposition galerie "La Salita". Rome.  
Exposition "New Acquisitions" au Museum of Modern  
Art, New York, U.S.A.  
Festival des Arts Plastiques de la Cote d'Azur, Nice.
- 1966- Biennale de Venise. (Tissus tendus sur fond monochrome)  
Exposition galerie "Rizzato-Whitworth". Milán.
- 1967- Salon de "Comparaisons" (Tissu vinylique tendu du  
sol au plafond).  
Voyage a New York.  
Exposition "Art of Latin America at the Museum of  
Modern Art". New York, U.S.A.

Curriculum vitae (CV) II de Jorge Eielson adjunto en la correspondencia n.1, París, 20 de  
octubre, 1969, Archivo Kunsthalle, Bern.



Exposition á la "Galeria Menclca", Lima (Pérou)

1968- Instalation definitive á Paris.

1969- Salon de "Comparaisons".

Salon de May.

Bienale de Middelheim, Anvers, Belgique.

Exposition "The Nelson A. Rockefeller Collection at  
the Museum of Modern Art. New York, U.S.A.

Curriculum vitae (CV) III de Jorge Eielson adjunto en la correspondencia n1, París, 20 de octubre, 1969, Archivo Kunsthalle, Bern.

Monsieur Jorge Eielson  
La Brosse  
91 - Briis-sous-Forges  
FRANCE

Berne, le 24 octobre 1969.

Monsieur,

Nous vous remercions de votre lettre du 20 octobre ainsi que de votre envoi et vous communiquons que nous exposerons votre projet lors de notre prochaine exposition "art selon plans" qui aura lieu du 3 novembre au 7 décembre.

Tout en vous remerciant de votre participation, nous vous prions de croire, Monsieur, à l'expression de nos sentiments les meilleurs.

KUNSTHALLE BERNE  
Le directeur remplaçant

Z. Felix

Jorge E i e l s o n - La Brosse - 91-Briis-sous-Forge - France

le 31 octobre 1969

Monsieur Z. Felix  
Directeur remplaçant  
Kunsthalle  
B e r n e  
Helvetiaplatz 1

Monsieur,

En réponse à votre aimable lettre du 24 octobre, je tiens à vous remercier très sincèrement de votre décision d'exposer mon projet dans l'exposition "Art selon plans" qui aura lieu à partir du 8 novembre.

Je vous renouvelle encore mon admiration pour l'oeuvre de diffusion et de recherche que poursuit votre Musée.

Je vous prie de croire, Monsieur, à mes sentiments les meilleurs.



Monsieur Jorge Eielson  
La Brosse  
91 - Briis-soufs Forge

Berne, le 30 juillet 1970.

Monsieur,

Au nom de notre nouveau directeur, Dr. Carlo Huber, je vous renvoie par courrier séparé la documentation que vous avez mis à notre disposition pour l'exposition "Plans and Projects as Art".

En vous remerciant encore une fois de votre participation, je vous prie de croire, Monsieur, à l'expression de mes sentiments les meilleurs.

KUNSTHALLE BERNE  
La secrétaire, Mme Miescher

Carta de agradecimiento del secretario del Dr. Carlo Huber, nuevo director de la Kunsthalle Bern, a Jorge Eielson por su participación en la exposición *Plans and projects as art*, París, 30 de Julio, 1970.

"Hace tiempo comencé a pensar que la producción de objetos más o menos de arte tendía a su fin. La llegada de los múltiples aceleró esta idea. El falso slogan "arte para todos" no era sino la máscara de la integración al consumo y la voluntaria recuperación del "creador" por una sociedad racionalista y pragmática habilísima cuando se trata de devorar sus anticuerpos. Ahora bien, si contra el objeto-bibeleto se desarrolló la idea de "environnement" y contra la esclerosis de los géneros, la de "mixed-media", ésta última engendró la llamada "arte tecnológica" de la sociedad de la abundancia, contra la cual "acababa de nacer" la llamada arte pobre" italiana, o antiforma americana. ¿Cómo escapar a este incesante cadena de experiencias formales cada vez más aceleradas y contradictorias? ¿Cómo escapar al "gadget" cinético, a la superproducción objetual, a la cosificación más o menos estetizante, al gigantismo minimal, y a toda forma de exaltación de una sociedad en quiebra espiritual? Simplemente - a mi manera de ver y pensar - no sometiendo prácticamente nada a su juicio y consumo, negándole todo derecho de progenitura, cruzando los brazos (hippies) o combaténdola y negándola en globo con la ayuda de la violencia (guerrilla rural y urbana, mayo parisino, revuelta estudiantil). Pero será necesario seguir segregando ideales siempre, aún en una sociedad justa y equilibrada. Tales serán los ideales del puro creador, del hombre finalmente enfrentado a su destino último. Suspenso y cierre esta última frase con un punto interrogante, para no ir más allá de mi proyecto actual. En una palabra, llegué a la conclusión de que no bastaba el vehículo, el "media" macluhiano, ni el "mensaje" del mismo, ni la más espectacular proliferación formal de la historia, ni la integración de los géneros en un aparente "arte total" (a decir de Restany) que no se reduce sino a un "remake" de la famosa idea gehe-tiana transportada a la era tecnológica, cuando no a un "pastiche" electrónico del pensamiento simbolista (Baudelaire, Rimbaud) o del género operático italiano que culmina con el rufianesco Giancarlo Menotti. Que la cenestesia se llame "happening" en manos de Kaprow, o "evening" o evento según Rauschenberg, no cambia nada a la substancia del fenómeno: si el vehículo cambia, la actitud ante la historia es la misma. Y he aquí finalmente la verdadera "materia" nueva: la actitud. No hay computador, láser, mármol o montones de paja y de fango (arte pobre) que se sostengan si no transmiten - a pesar de su propia materia - una actitud de profunda revuelta y negación de la sociedad actual. El arte que ~~se~~ es poesía, y no narración ni descripción, consistirá entonces en el mayor o menor grado de participación que provee su propio autor con la ayuda de "una materia cualquiera", mejor aún si con el mínimo de ella, o prácticamente sin ella. Y este es el punto que me interesa.



En París te hablé de unas "esculturas enterradas" en las que estaba trabajando (hace 20 años escribí un poema del título "Librería Enterrada"). Te dije que ellas habían sido "enterradas" en varios lugares durante mis últimos viajes, y que no me quedaban sino unos documentos escritos como única prueba de las mismas. Ahora los "monumentos" (pues tales son debido a sus dimensiones) previamente enterradas han tomado su forma definitiva, y serán "inaugurados", en una fecha por señalar, en varios lugares del mundo al mismo tiempo, cuenta tenida de las diferentes horas locales. Los documentos - serigrafías sobre hojas de papel transparente (materiales que ofrecen ciertas ventajas combinadas de economía, nitidez, facilidad de embalaje, durabilidad, etc.), están escritos en las lenguas de los países e ciudades en donde se encuentran los "monumentos", cada uno de los cuales ligado a su lugar por la historia, la geografía y mi propia participación personal. Existe, naturalmente, un "monumento enterrado" en Lima, en la esquina sud-oriental de la Plaza de Armas. Otros se encuentran en París, Nueva York, Roma, Cerdeña, Amberes, Balingen (cerca de Stuttgart), etc. El proyecto incluye además un "espacio reservado en la luna". Esta frase tiene una historia breve, aunque bastante extraordinaria. A su tiempo, escribí simultáneamente a la NASA y a la U.R.S.S. proponiéndoles el emplazamiento, en la luna, del primer "objeto de arte extraterrestre", etc, etc. Me respondí, como era previsible, solamente la NASA, en una carta que considero ya un verdadero documento histórico en su género. El Director mismo (Mr. Sam . C. Phillips) del Programa Apollo, me dice en ella su aprobación, aunque la empresa no puede cumplirse en el cuadro del programa, limitado a sólo 12 vuelos ya perfectamente previstos en sus más mínimos detalles. En práctica me he asegurado una precedencia de la que podré hacer uso en el futuro, apenas la tecnología espacial lo permita, para colocar "algo" que no sea útil ni científico en nuestro satélite. Por lo demás, la idea general del proyecto se presenta como una especie de "pendant" a la empresa americana (suspendidos por un breve lapso las implicaciones políticas y económicas) : aquella noche (en Europa era casi el alba) la emoción más profunda no nacía de la conquista misma de la luna, sino de la extraordinaria comunión que se realizaba en la tierra, donde tantísimos millones de personas temblaban por la suerte de tres de sus semejantes. En esos momentos - sea dicho la verdad- ya no eran americanos, rusos, chinos o lo que fuera, sino simplemente hombres. Dentro de límites mucho más modestos, aunque paralelos, lo que pretende es lo mismo, es decir la participación de un gran número de personas ante un acontecimiento simultáneo, en este caso de naturaleza puramente imaginaria. Una especie de meditación y comunión ante las fuerzas invisibles del espíritu humano, como contrapartida a la desbordante explosión tecnológica, cuya punta más alta es, precisamente, la conquista de la luna.

Carta de Jorge Eielson dirigida a Juan Acha (parte II). Sin fecha disponible. Archivo Juan Acha.

Para la inauguración planetaria me he invitado a personas, ambientes y entidades diversas :

Tres Galerías : Lorenzelli, Milán; Yvon Lambert, París; Betty Parsons, New York.

El Museo de Arte Moderno de New York; el Stedelijk Museum de Amsterdam; la Kunsthalle de Berba( aquí estaré mi proyecto del 8 Nov. al 7 Dic. en una exposición titulada "Plans and Projects as Art").; el Museo Moderno de París.

En cada lugar se supone que habrá gente invitada y que se limitará a leer -al momento justo - la "escultura" que yo previamente enviaré por correo.

Coste de la impresión : 2.000 Francos Franceses.





Hubert Kirschgässner

Über Giorgio Eielson, Pariser Skulptur.

Die hier gegenwärtige Skulptur ist ein Konzept. Sie ist eine sich mitteilende Empfängnis, geknüpft an die Bedingung "intensivster Empfindsamkeit". Empfindsamkeit, das ist vielleicht zumeist auch ihr Material, auch wenn andere Materialien noch angegeben sind. Dabei widerspricht es nicht dieser Feststellung, wenn zu der Angabe die Bezeichnung "schillernde Spirale" gehört. Gewiß sogar im Gegenteil. Schillernde Spirale Empfindsamkeit, das teilt sich mit wie jener Satz, der wohlbekannte: Wir sind vom gleichen Stoff, aus dem die Träume sind.

Es wird auch darauf hingewiesen, daß der Eindruck täuschen könnte, daß also die durch das plastische Werk erzeugte Imagination größer sein könnte: "Es wäre vergleichbar..., in Wirklichkeit aber ist es..." Die also beflügelte, der Anspiegelung des Flugs von Tausenden von Vögeln ausgesetzte Imagination wird auf den Weg des Verstehens gebracht. Der führt zunächst vorbei an der res extensa klar gemessener Verhältnisse.

"Es ist ein Zylinder von 99 m Länge und 11 m Durchmesser", ist eine ganz klare und eindeutige Aussage.

"Überzogen von Miroleg", ist eine ebenso klare und eindeutige Aussage, auch wenn wir nicht wissen, Was genau Miroleg ist. Es klingt nach Legierung, nach einem technischen Namen, in dem die Vorliebe der Techniker für formelhafte Sprache zum Ausdruck kommt.

Der eben noch mit Mühe am zu kühnen Schwung gehinderten Imagination wird ein Technikwort entgegengehalten von unzweideutiger Bestimmtheit, ja Verknappung. Und klingt dem Ohr auch MIR-Friede mit, so will's bei diesem Spiel nicht gerne sich aufhalten, noch beeindruckt von der voraufregenden, so utopischen Mathematik der Maße und der Zahlen.

Und also steht sie da, klar, will uns scheinen, oder besser, weil unpathetischer: von grandioser Einfachheit, ja Einfalt. Zum Träumen halb und halb Genauigkeit und schließt mit sich den Kreis der geträumten Genauigkeit und der genauen Geträumtheit.

Nicht, als ob sie deshalb weniger wirklich wäre. Nureben, daß sie eine Einladung enthält, eine unmissverständliche Aufforderung, an ihrer Wirklichkeit mitzuwirken. Wirklichkeit ist hier, wie in aller großen Leistung, das Bewirkte aus der Imagination Aller.

Wem diese Angaben nicht genügen, der soll sich beziehen auf das Folgende: Der Zylinder ist nicht leer, wenngleich sich denken läßt, daß er bei seiner relativen Größe doch ziemlich leer ist, wenn sich in ihm außer einer Stimme und einem Musikstück nur noch "Zwei winzige Computer" und eine Handvoll Farbpulver befinden.

Die technischen Angaben über die Aufstellung der Skulptur sind ausgesprochen präzise. Sie ist 75 Grad gegen Osten geneigt und sie wird durch ein magnetisches Gleichgewicht in ihrer Richtung zur Sonne stets stabil gehalten.

Dann aber folgt das Überraschende: hier wird Kunst, was sie eigentlich ist, hier wird kritisch, was der Künstler Eielson inszeniert hat: hier trifft sich sein Genie mit aller Größe, die wir nur erdenken können: die Skulptur weist über sich hinaus und über die Zeit und über alles Hier und Jetzt,

DIE SKULPTUR TRANSZENDIERT!

Der Umschlag ihres Verweises kommt ebenso logisch wie zufällig, und er inkliniert mit einem konkret benannten Ort und einer genau bestimmten Zeit. Es ist mit ihr jeder Augenblick des imaginierenden Betrachters, der über sich - es ist wohl kaum übertrieben, wenn man sagt - hinaus sich ins Ewigkeitsziel wagt. Und wir können sagen, um mit Goethen



sprechen... durch ein magnetisches Gleichgewicht in ihrer Richtung... stets stabil gehalten.

Dann aber folgt das Überraschende: hier wird Kunst, was sie eigentlich ist, hier wird kritisch, was der Künstler Eielson inszeniert hat: hier trifft sich sein Genie mit aller Größe, die wir nur erdenken können: die Skulptur weist über sich hinaus und über die Zeit und über alles Hier und Jetzt,

#### DIE SKULPTUR TRANSZENDIERT!

Der Umschlag ihres Verweises kommt ebenso logisch wie zufällig, und er inkliniert mit einem konkret benannten Ort und einer genau bestimmten Zeit. Es ist mit ihr jeder Augenblick des imaginierenden Betrachters, der über sich - es ist wohl kaum übertrieben, wenn man sagt: ... sich in die Ewigkeit zielt. (Und wir können sagen, um mit Goethe

zu sprechen, daß wir dabei gewesen sind.)

Die völlig zur Identität gekommenen Momente der konkreten Zeit und der absoluten Ewigkeit erweisen sich noch einmal auf der Ebene des Raumes, oder genauer gesagt, auf der Ebene der Orte. Nicht nur in Remscheid, sondern auch in Paris, New York, Lima, Mailand und Rom entsteht in diesem Augenblick die Skulptur im Kreis von Menschen, denen diese Nacht "von intensivster Empfindsamkeit ist". Was je nur wie ein zufälliger Ort erscheinen könnte, das wird zum heimlichen, den Globus umspannenden Netz, ZUM NERVENSYSTEM HUMANER SENSIBILITÄT.

Liebe Freunde", ist das Wort, das an uns gerichtet wird, die wir jetzt in diesem Augenblick teilhaben an einer Bruderschaft, an der Verschwörung "intensivster Empfindsamkeit"! Das Zeichen dieser Verschwörung sind die Tausende auf der Oberfläche der Skulptur widergespiegelten Vögel. Uns erinnert dieses Zeichen an ein Gedicht von Nietzsche:

"Wenn ich je stille Himmel über mir ausspanne und mit eigenen Flügeln in eigene Himmel flog:

wenn ich spielend in tiefen Lichtfernen schwamm und meiner Freiheit Vogelweisheit kam:-

- so aber spricht Vogelweisheit: es gibt kein Oben, kein Unten! Wirf dich umher, hinaus, zurück, du Leichter, singe! sprich nicht mehr

- sind alle Worte nicht für die Schweren gemacht? Lügen dem Leicht nicht alle Worte? Singe! sprich nicht mehr!"-

... und ihr könnt sagen, daß ihr dabeigewesen seid.

Hubert Kirschgassner, *Sobre Jorge Eielson. Escultura parisina* (parte II) [Leída por el autor durante la inauguración en la Academia Remscheid, Dusseldorf], 16 de diciembre, 1969. Archivo Centro de Estudios Jorge Eielson.

# kunsthalle bern

8. Nov. – 7. Dez. 1969

Öffnungszeiten:  
Täglich 10–12, 14–17 Uhr  
Donnerstag auch 20–22 Uhr

## Pläne und Projekte als Kunst      Plans and projects as art

<sup>1</sup> Seitdem Leonardo da Vinci seine technischen und künstlerischen Pläne und Visionen fixiert hat, sind schon fast fünf Jahrhunderte vergangen. Die Flug-, Belagerungs-, Beleuchtungs- und Militärrmaschinen, astronomische, physikalische und physiologische Erforschungen, die er auf Papier zeichnete, errechnete und mit unzähligen Randbemerkungen in seiner Geheimschrift versah, wurden zur Zeit seines Lebens kaum ausgeführt, genau so wie die Entwürfe und Studien der Mäntelisten Athanasius Kirchner oder Abraham Bosse, die bald in Vergessenheit gerieten. Es gab nicht viele Künstler, die die Spuren Leonardos verfolgten. Vielmehr haben die Wissenschaftler verschiedenster Gebiete die Rolle von Phantasten und Planern übernommen, obschon ihr Streben meistens ohne Echo geblieben ist. Erst die Ingenieure des 19. Jahrhunderts, die ersten Baumeister von Eisenbrücken und Stahlkonstruktionen haben die Erbschaft Leonardos erfasst, und es gelang ihnen auch – mindestens teilweise –, ihre kühnen Projekte zu verwirklichen. Unser Jahrhundert mit seiner riesigen technischen Entwicklung schien den Künstlern noch weniger Gelegenheit zur Entfaltung ihrer neuen Projekte zu geben, als die vergangene



längere Zeit und grundsätzlich mit Plänen beschäftigt. Von mehr als hundert angefragten Künstlern aus Europa und Amerika beteiligten sich an der Ausstellung 94. Unter ihren Beiträgen findet man die «klassischen», obschon nicht durchgeführten Projekte, wie z. B. bei Schöffer, die räumlichen und örtlichen Projekte, z. B. von Asher, Bochner oder Dibbets, unrealisierbare Entwürfe wie die «Küsten-Empaquetagen» von Christo oder «Flüssigkeit-Projekte» von Laura Grisi, multiplizierbare Ausstellungskonzepte von Kosuth, Situationsprojekte, wie z. B. von Raetz, und schliesslich eine Reihe von schriftlich fixierbaren Konzepten, wie z. B. von Bollinger, Brecht, Dupuy, Glass, Haacke, Jo Ann Kaplan, Lassus, Greenham, Piper, Pechter oder Venet, um nur die markantesten zu nennen. Es ist an dieser Stelle nicht möglich, alle ausgestellten Projekte und Entwürfe zu analysieren. Blosser Beschreibung könnte nicht genügen, eine entsprechende Interpretation zu liefern, abgesehen davon, dass es uns manchmal an Kategorien fehlt, um diese Konzepte zu bezeichnen und zu klassifizieren. Trotzdem sei es erlaubt, aus einer Menge von überraschenden und bedeutenden Ideen zwei oder drei für die letztgenannte «literarische» Präsentation von Werken typische Beispiele zu

Carátula de boletín de la Kunsthalle de Berna. *Plans and projects as art* [detalle]. 8 noviembre – 7 de diciembre, 1969. Archivo particular, Lima.

## PLANE UND PROJEKTE ALS KUNST

## PLANS AND PROJECTS AS ART

über 250 Pläne und Projekte von 80 Künstlern.  
Einige Ausschnitte (copyright Kunsthall Bern)

ALVIANI ... habe ich visuelle Darbietungen geplant, die auf Luftverdünnung basieren oder auf Wärmeerzeugung, illusorischen Distanzen oder intensivem Licht als Potenz usw. All diese Ideen haben ihre Existenzberechtigung nur im Sinne der Idee und werden später im Zusammenhang mit anderen Forschungen zu einer neuen Sprache oder wenigstens zu einem neuen Alphabet führen ...

ANSELMO Projekt für ein Gefühl. Querschnitt 1:1 von Rund- und Flascheisen um einen kubischen Käfig 4x4 m zu konstruieren. Man kann sich darin im Meer unter den Haien aufhalten, oder auf dem Land unter hungrigen Tigern und Löwen um ihnen mit den Händen Nahrung anzubieten. (Zeichnung)

BARK Sonnenlicht wird von 2 Spiegeln durch eine Konvexlinse geschickt. Jeden Tag brennt das gebündelte Licht eine Linie in die Wand. Jeden folgenden Tag ist die Linie etwas höher oder tiefer, je nach der Jahreszeit. (Zeichnung)

BOEZEM Ein Raum mit Fotografien bekannter Kritiker.

BOLLINGER Treibender Holzklotz. Ein roher Holzklotz der im Wasser treiben soll.

BROWN this way Brown project 4: Brown fragt jemanden in der Straße wie er von x nach y gehen soll.  
Wissenschaftler frieren seinen Körper in y ein.  
Nach 100 Jahren wird sein Körper aufgetaut und er fragt nach dem Weg von y nach x. Dort wird sein Körper wieder eingefroren.  
Nach 100 Jahren wird sein Körper aufgetaut und er fragt nach dem Weg von x nach y ...  
This way Brown.

BYARS 1. Mein Kopf ist mein Material  
2. Ich habe mit beschränkter Spannkraft gearbeitet  
3. Sind Sie bereit?  
4. Hängen Sie meine Urkunde auf mit dem fiktiven Dokortitel der Universität von Kalifornien für meine Idee sämtliche Hypothesen der Welt in einfachen englischen Wandanschriften zusammengefaßt zu haben.

DIAS (auf Transparentpapier) Projekt für eine künstlerische Haltung.

DUPUY Projekt Regen: Ein geschlossener Raum wird auf eine Temperatur gebracht, die etwas unterhalb des Kondensationspunktes liegt. Die Decke wird teilweise mit einer Metallplatte von einer Temperatur unter 0 Grad abgedeckt. Die Körpertemperatur der Personen, die das Zimmer betreten und sich eine Zeitlang darin aufhalten, wird genügen, um Regen zu erzeugen.

LÜTHI (siehe Text auf der Abbildung Rückseite) dann:  
URS LÜTHI PROJEKT: Die vier Jahre, die L. vorgeholt hat, sollen ihm von der Gesellschaft oder einem ihrer Vertreter zurückerstattet werden, so daß es ihm möglich ist, seinen A. pro radikal zu unterschreiten, im extremsten Falle könnte er 4 Jahre lang mit einem A. pro von 0/12 leben.



Paris, the 21th July 1969.

Dear Mr. Müller,

Just one minute of your time briefly to explain my project.

First of all and in order to substantiate what I propose to say, I must tell you that I enjoy fairly high prestige as a painter in the United States: the collection of contemporary painting recently donated by Governor Nelson Rockefeller to the Museum of Modern Art in New York contains a work of mine which is at present on show in this Museum among the works of the most eminent painters of our time (the Museum owns some others works of mine which has been shown before).

My project briefly is as follows: to place on the Moon an object that I name "lunar tension". In other words a very light plastic structure of a temporary nature perhaps. Apart from the scientific and technological genius of man, such an object would constitute the first proof on the Moon of man's undeniable striving also towards beauty and the values of the spirit.

I do not know in which of the next Apollo missions this might be possible, but I am convinced that your profound understanding of things cultural and your breadth of vision will not find my project futile or lacking in realism, even if in the very near future such an operation might not be possible. But is it were practicable at later date, I would be grateful if you could let me have your views on the matter at your earliest convenience so as to enable me to study the project with a competent technician-whom you might perhaps wish to designate, or whose name might be given me by the E.A.T. (Experiments in Art and Technology) of New York, of which I am a member.

I believe that in the framework of your program- the most extraordinary and impressive adventure of mankind-you would wish for and consider necessary the collaboration of all men, and it is in this assumption that I have felt bold enough to place before you the idea outlined above.

May I take this opportunity to tell you of my admiration.

Sincerely,

Jorge Eielson





NATIONAL AERONAUTICS AND SPACE ADMINISTRATION  
WASHINGTON, D.C. 20546

REPLY TO  
ATTN OF: MAT-2

20 AUG 1969

Mr. Jorge Eielson  
7, Rue de Lanneau  
Paris SE France

Dear Mr. Eielson:

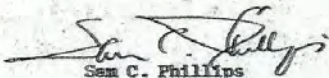
Dr. Mueller requested that I review your proposal of placing on the Moon the art object, "Lunar Tension."

The Apollo spacecraft is severely limited both in weight and volume to carry items other than those essential for the safety and support of the crew and those needed to accomplish the scientific activity to which NASA is committed.

Your suggestion was of interest but cannot be accomplished within the current Apollo Program plan because of our existing limitations.

We of NASA appreciate your suggestion and your interest in the Apollo Lunar Program.

Sincerely yours,

  
Sam C. Phillips  
Lt. General, USAF  
Apollo Program Director

Carta de respuesta de la NASA (1969).

Carta de respuesta de la NASA a Jorge Eielson, 20 de agosto, 1969. Archivo Centro de Estudios Jorge Eielson.

ESCULTURA SUBTERRANEA

(5 "esculturas subterráneas" colocadas por Jorge Eielson durante viajes realizados entre 1966 y 1969)

Las "esculturas subterráneas" o "esculturas para leer" no son verdaderos proyectos sino más bien objetos virtuales, de imposible realización, que se dirigen al pensamiento y a la sensibilidad del lector, exigiéndole una participación activa en su creación. Las "esculturas" se hayan ligadas, de manera más o menos evidente, a determinadas situaciones personales y acontecimientos del período histórico 1966/1969. Los textos - en alemán, francés, italiano, inglés y español - han sido impresos en grandes caracteres y en diferentes colores sobre hojas de rodoid transparente. Por ejemplo al texto inglés corresponde el color amarillo, al alemán el azul, al italiano el verde, etc. El conjunto forma un libro-objeto completamente abstracto si cerrado, pero que puede ser leído volteando cada una de sus páginas.

4 de las 5 "esculturas" aquí presentes fueron inauguradas el 16 de Diciembre de 1969 simultáneamente en Paris - en donde se encontraba el autor - Roma, Eningen (Stuttgart) y Nueva York. El entero trabajo fue expuesto en 1969 en la exposición "Plans and projects as art", realizada en la Kunsthalle de Berna.

Jorge Eielson

Apenas llegado a Nueva York, hubiera querido pintar de negro la Estatua de la Libertad y colocarla en el barrio de Harlem. Pensé también en sustituirla con un guerrero sioux que, en lugar de la antorcha, esgrimiera un tomahaw. Pero todo eso, a final de cuentas, me pareció irremediabilmente kischt. La revelación la tuve una noche, en pleno Times Square: una columna luminosa aparecía y desaparecía en lo alto de un rascacielo, anunciando, con un vertiginoso hormigueo de cifras, las cotizaciones de la Bolsa de Wall Street. Al día siguiente, en la revista "Time" ví reproducida - es decir congelada, en el instante mismo de su impresión - la mencionada columna. No tuve la menor duda: mi escultura neoyorkina no podía ser sino esa columna luminosa y esa hoja de papel que la reproducía diariamente. Unos días después, el 10 de Mayo de 1967, deposité un pequeño container de aluminio, con el ejemplar correspondiente de la revista, a 14 metros de profundidad, <sup>en</sup> ~~la~~ la línea metropolitana de Times Square.

Escultura intermitente  
en neon y papel impreso.  
Times Square, Nueva York,  
10 de Mayo de 1967.





Trabajando sólo 27 minutos cada noche, fueron necesarios más de 2 años y medio, o sean exactamente 915 noches de esfuerzos denodados de mis más estrechos colaboradores para colocar, a 1/ metros debajo de la superficie, el objeto que sigue:

#### 1-Materiales:

- a) un compuesto a base de líquido medular sintético usado como (campo) electrónico y colocado en el interior de la escultura a manera de fluido vital;
- b) un conducto de gas metano proveniente de la ciudad;
- c) un circuito televisivo completo entre el (ojo) de la escultura y el mundo exterior;
- d) millares de tornillos, tuercas, ganchos, bisagras, etc.;
- e) una ametralladora Winchester;
- f) una cabeza de muñeca parlante;
- g) dos brazos de chimpancé adulto;
- h) materia fecal;
- i) una instalación radiofónica completa;
- j) alimentos congelados;
- k) un megáfono de fonógrafo RCA, modelo 1920;
- l) 14 litros de sangre humana;
- m) 15,000 metros de cinta grabada con los más importantes textos poéticos de todos los tiempos, incluida la Biblia;
- n) papel higiénico.

#### 2-Funcionamiento:

- a) la escultura en realidad no tiene límites, si se tiene en cuenta su sistema radiofónico de ondas ultracortas ;
- b) quien quisiera realizar una copia deberá tener en cuenta dos factores de primera importancia:

I-la escultura se regenera ininterrumpidamente a la velocidad

constante de 75 gramos de materia al segundo;

II- sus residuos, absolutamente irreversibles, se acumulan a un ritmo variable de 57 a 65.7 gramos de materia muerta al segundo, lo que significa un aumento real del objeto de 18 a 10.3 gramos al segundo, con un volumen total de crecimiento de 0.10 metros cubo al día;

- c) la escultura - que recitará continuamente, por boca de la muñeca, los más hermosos poemas concebidos por el hombre - se comportará igualmente como tal, es decir satisfará sus necesidades primordiales, repitiendo los mismos gestos humanos de la alimentación, procreación, defecación, etc., aunque tales necesidades, en este caso, no sean sino un artificio para mejor recitar los poemas, (más que un repulsivo simulacro del ser humano, como podría pensarse, la escultura será más bien el resultado de millares y millares de años de civilización);
- d) sólo en muy raras ocasiones, a pesar de su inevitable contacto con el mundo exterior, empuñará la ametralladora o derramará una sólo gota de su preciosa sangre humana en defensa de una causa justa;
- e) poseedora de un alma lírica, la criatura surgirá muchas veces del seno de la tierra y con sus brazos peludos - indispensables en el arte de la recitación - elegirá una rosa o un lirio del campo;
- f) la criatura explotará, con espantoso resultados, el mismo día que termine de recitar todos los poemas grabados en la cinta magnética.

Escultura horripilante  
Plaza de Armas de Lima  
20 de Junio de 1967  
(A César Moro, S. Salazar  
Bondy y Javier Sologuren)

El objeto aquí depositado - visible sólo en noches de extrema sensibilidad - asemeja a un espiral brillante en el que se reflejan millares de pájaros en vuelo. En realidad se trata de un cilindro de 9 metros de largo por 1 de diámetro, revestido de miroleg(1). La voz del autor así como el "Canto de los adolescentes" de Stokhausen, han sido herméticamente sellados en su interior, junto con un puñado de IBK (International Blue Klein). El cilindro, en cuya base funcionan 20 microcomputadoras, está colocado en posición oblicua a 4 metros de profundidad, con una inclinación de 75 grados hacia Oriente. En tiempos programados, el sistema computarizado transformará la voz recitativa en luz azul, o luz interior. Ni las más corrosivas infiltraciones del terreno subyacente, ni el carbón, el hierro, o las cenizas de los muertos de ambas guerras mundiales, deberían alterar su precioso contenido. Hasta el día en que levantará el vuelo hacia su remoto destino, llevando consigo el reflejo de millares de pájaros terrestres, la música y la voz de un hombre que subió la verde colina de Eningen el 7 de Octubre de 1968.

Escultura con voz comprimida.  
Eninger weide (Stuttgart)  
7 de Octubre de 1968

(1) Material sintético espejeante.



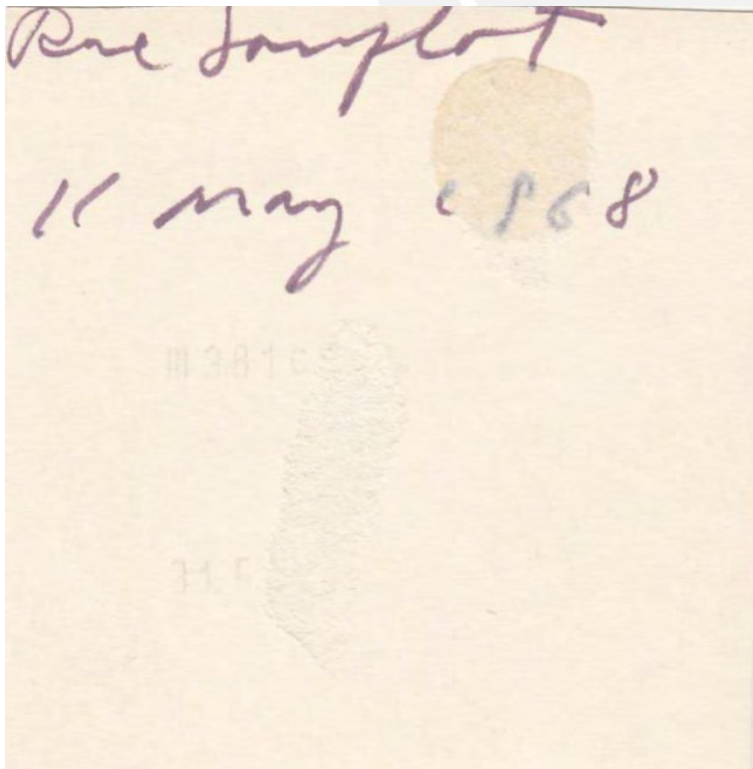
Los jóvenes levantaron la enorme esfera escarlata - cuyas dimensiones parecían insignificantes comparadas con su contenido - y la colocaron en el cráter.

La ceremonia, iniciada a medianoche ante millares de ojos húmedos (la libertad huele a gas lacrimógeno) terminó sólo al alba, cuando la esfera se elevó más resplandeciente que 10,000 bombas atómicas.

Escultura luminosa.  
Cruce entre la rue  
Saint-Jacques y la rue  
des Ecoles.  
Paris, 29 de Mayo de 1968.

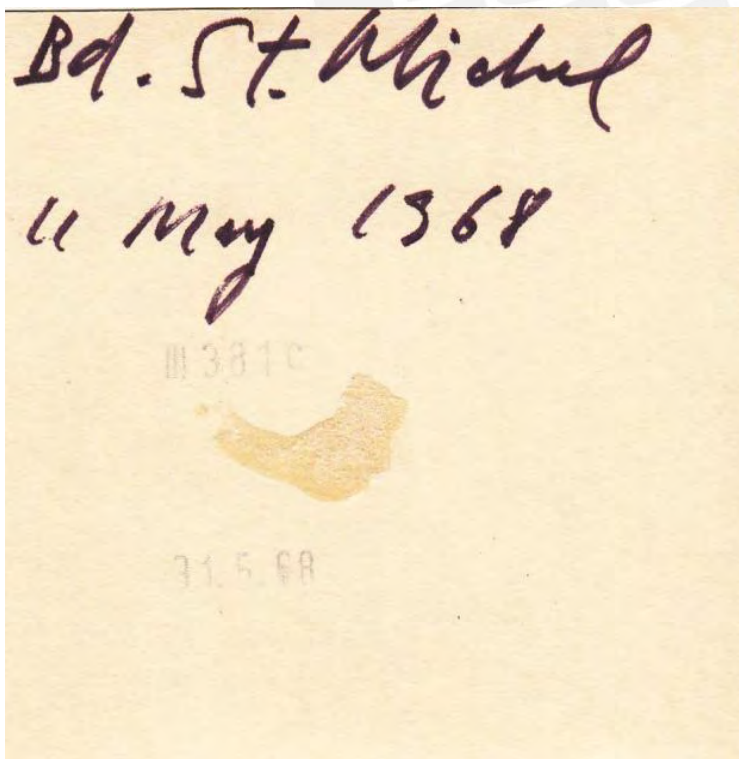


Los presentes textos - salvo "Escultura horripilante", publicado en la revista "Creación y crítica" (Lima, Febrero de 1972)- son inéditos. Para la exposición suiza, con los textos en lengua original, se realizó un prototipo del objeto imaginado por el autor, al que, debido a sus altos costos, no siguió la edición prevista.

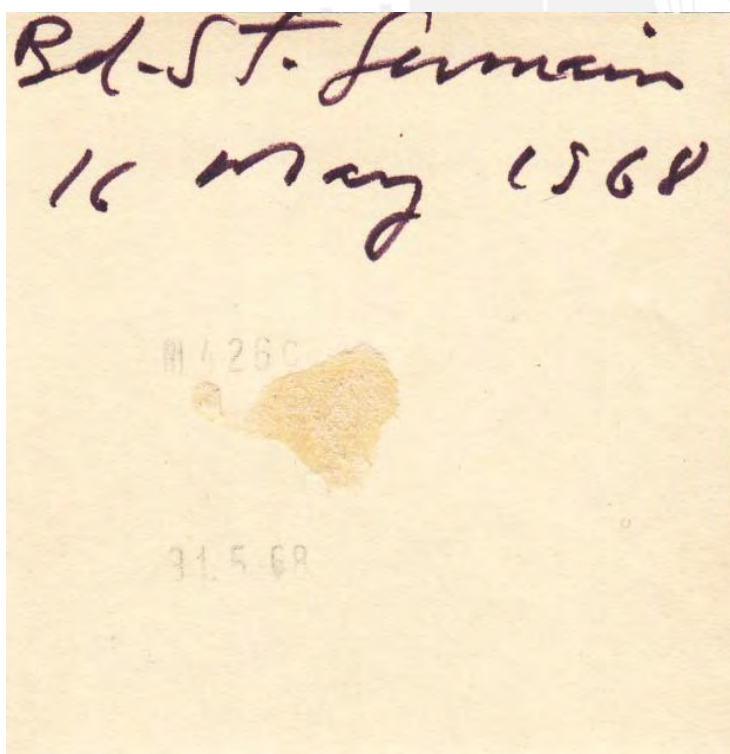


*Escultura luminosa*, 1968, París, 11 de mayo. Archivo Centro de estudios Jorge Eielson





*Escultura luminosa*, 1968, París, 11 de mayo. Archivo Centro de estudios Jorge Eielson.



*Escultura luminosa*, 1968, París, 16 de mayo. Archivo Centro de estudios Jorge Eielson.





## BIBLIOGRAFÍA:

### ACHA, Juan

- 1967 «Muestra de Quipus de Eielson». *El Comercio*. Lima, 16 de agosto, pp. 23.
- 1971 «Risveglio rivoluzionario». *D'ars*. Milán, año XII, número 55, pp. 22-39.
- 1978 «El realismo visual y poético de J. E. Eielson». *El Comercio*. Lima, 28 de febrero p. 6.
- 1978 «El arte de los nudos». *El Comercio*. Lima, 2 de marzo, p. 10
- 1978 «Hacia un arte múltiple». *El Comercio*. Lima, 1 de marzo de 1978; p. 8.
- 1979 *Arte y sociedad, Latinoamérica: Sistema de producción*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- 1981 *Arte y sociedad, Latinoamérica: el producto artístico y su estructura*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- 1984 *El arte y su distribución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades.
- 1988 *Introducción a la teoría de los diseños*. México DF: Trillas.
- 1994 *Huellas Críticas*. La Habana: Instituto Cubano del libro.
- 2011 «Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina». En MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquía, pp. 75-88.

### ACHA, Juan y otros

2008 *Nuevas referencias sociológicas de las artes visuales: Mass media, lenguajes, represiones y grupos*, Juan Acha, 1969. Lima Universidad Ricardo Palma/Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas.

**AGAMBEN, Giorgio**

2005 «La privación es como un rostro». *El Hombre sin contenido*. Barcelona: Altera, pp. 97-110.

2008 *La potencia del pensamiento*. Barcelona: Editorial Anagrama.

**AKADEMIE REMSCHEID**

1969 *Programa de mano*.

**ALVARADO, Luis**

2017 «De materia sonoris: Sonidos, estructuras, espacios. Descubriendo a Jorge Eduardo Eielson compositor». *Bisagra002*. Lima, número 2, pp. 52-61.

2020 «Jorge Eduardo Eielson y la poesía Sonora». En *Eielson / Audiopinturas: Estructuras verbales para voz (1972)*. Lima: Buh Records y ProyectoAMIL.

**ATKINSON, Terry**

1999 «Concerning the article: "The dematerialization of art"». En ALBERRO, Alexander y Blake STIMOSON (editores). *Conceptual art: a critical anthology*. Londres/Cambridge: MIT Press, pp. 52-59.

**BARTHES, Roland**

1992 *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós Ibérica.

**BATAILLE, George**

1987 *La parte maldita (precedida de La noción de gasto)*. Traducción de Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Editorial ICARIA

**BASBANES, Nicholas**

2014 *De papel: En torno a sus dos mil años de historia*. México D.F: Fondo de cultura económica

**BATTCOCK, Gregory**

1977 *La idea como arte: Documentos sobre el arte conceptual*. Barcelona: G. Gili.

**BEDOYA, Luz María**

2017 «Sobre las esculturas subterráneas de Jorge Eduardo Eielson». *Bisagra002*. Lima, número 2, pp. 20-40.

**GALLERIA FUMAGALLI**

1992 *Jorge Eielson: Nodi, cordi, tensioni* [catálogo].

**BENJAMIN, Walter**

2014 *Calle de dirección única*. Madrid: Abada Editores.

**BICZEL, Dorota**

2015 «Palabras generativas y cuerpos subyugados en las 'propuestas' de Teresa Burga 1969 1971». Teresa Burga: *Estructuras de aire* [catálogo]. Buenos Aires: MALBA.

2016 «Perú como (para-)ficción: los emplazamientos fugitivos de Emilio Rodríguez Larraín». *Emilio Rodríguez Larraín* [catálogo]. Lima, pp. 40- 67.

**BLAS RIVAROLA, Benjamín (compilador) y Martha CANFIELD**

2016 *Jorge Eduardo Eielson: Testamento en Milán/Biobibliografía*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

**BOCCIONI, Umberto**

2004 *Estética y arte futurista*. Traducción de Ricardo Pochtar. Barcelona: Acantilado.

**BUCHLOH, Benjamin**

2004a «Formalismo e historicidad». En BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e historicidad: Modelos y m todos en el arte del siglo XX*. Traducción de Carolina del Olmo y Cesar Rendueles. Madrid: Akal, pp. 7-54.

2004b «Procedimientos alegóricos: Apropiación y montaje en el arte contemporáneo». En BUCHLOH, Benjamin. *Formalismo e historicidad: Modelos y m todos en el arte del siglo XX*. Traducción de Carolina del Olmo y Cesar Rendueles. Madrid: Akal, pp. 87-116.

**BÜRGUER, Peter**

2000 *Teoría de la Vanguardia*. Traducción de Jorge García. Tercera edición. Barcelona: Península.

**CASA DE CITAS**

2006 *Diálogo con Blanca Varela*, Año 0, nro. 1, pp.20 – 24.

**CASTILLO, Luis Alberto**

2015 “Un pájaro rompe la barrera del sonido: opacidad del medio y nomadismo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson”. Contextos: *Revista Crítica de Literatura*. Lima, Año 5, Número 5, pp.105-119.

2017 *Javier Sologuren y la máquina de hacer poesía*. Consulta: 3 de julio del 2017.  
<http://animalisa.pe/ensayos/javier-sologuren-la-maquina-poesia/>

**CAMNITZER, Luis**

2008 *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires.

### **CANAZA, Edwin**

2006 «Entre el ocaso y el nacimiento de la palabra: para una aproximación a lo imposible en la poesía de Jorge Eduardo Eielson». *Tinta expresa*, Lima, año 2, nro. 2.

### **CANFIELD, Martha**

1985 «Otra vía, otro cielo». *Infame turba*, nros. 3-4, México, 1985, pp. S-U.

2002 «Largo viaje del cuerpo hacia la luz». En CANFIELD, Martha (editora), *Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana, pp. 97-127.

2002a «Una biografía artística y literaria». En CANFIELD, Martha (editora) y Jorge Eduardo EIELSON. *Jorge Eduardo Eielson, nudos y asedios críticos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

2002b «Hablar con Eielson». En PADILLA, Jose Ignacio (editor). *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 45- 56.

2016 «Testamento en Milán: último diálogo con Jorge Eduardo Eielson». En BLAS RIVAROLA, Benjamín (compilador) y Martha CANFIELD. *Jorge Eduardo Eielson: Testamento en Milán/Biobibliografía*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, pp. 11-25.

### **CARETAS**

2010 «La mutación de Jorge Eielson: los nudos del Renacimiento». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 113-116.

**CASTRILLON, Alfonso**

1980 «Szyszlo frente a la crítica». En *Hueso Húmero*. Lima: 5/6, pp. 77-87.

2011 «Reflexiones sobre el arte contemporáneo en el Perú y sus proyecciones». En MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Fondo Editorial del Museo de Antioquía, pp.135-145.

2014 *Tensiones generacionales*. Lima: Universidad Ricardo Palma.

**CISNEROS, Antonio y Rafael VARGAS**

2010 «Entrevista a Jorge Eduardo Eielson». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 327-333.

**COOPER, Frederick y Augusto ORTIZ DE ZEVALLOS**

1979 «La búsqueda de ERR». *Oiga*. Lima, nro. 90, pp. 15-17.

**CUSSEN, Felipe**

2010 «Instrucciones para leer instrucciones». En *Notas visuales: fronteras entre imagen y escritura*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, pp. 167-193.

**CHIRINOS, Eduardo**

1998 *La morada del silencio: una reflexión sobre el silencio en la poesía a partir de las obras de Emilio Adolfo Westphalen, Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Alejandra Pizarnik*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

**CHUECA, Luis Fernando**

1999 *La aproximación de los contrarios en Noche oscura del cuerpo de Jorge Eduardo Eielson*.

Tesis de Licenciatura en Letras y Ciencias Humanas con mención en Literatura hispánica. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Facultad de Letras y Ciencias Humanas.

2002 «El discurso escatológico sobre el cuerpo en la poesía de Jorge Eduardo Eielson». En: *Nudo. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 163-177.

2004 «Eielson: entre la aventura y el silencio». Presentado como ponencia en el ciclo de conferencias Generación del 50. La Vigencia de la Palabra, organizado por el Instituto Nacional de Cultura del Perú en noviembre de 2004. Consulta: 3 de mayo de 2007  
<http://www.letras.mysite.com/je0903061.htm>

#### **D'AQUINO, Alfonso**

2002 «La escritura vacía». En CANFIELD, Martha (editora). *Nudos y asedios críticos*, Madrid, Iberoamericana, pp. 141-165.

#### **DE CERTEAU, Michel**

1996 *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. Dos volúmenes. México D.F: Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana.

#### **DE DUVE, Thierry**

1991 *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Readymade*. Minnesota: University of Minnesota Press.

#### **DE QUEVEDO, Francisco**

1969 Obra poética I. Tres volúmenes. Madrid: Editorial Castalia.

#### **DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI**



2004 *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Sexta edición. Valencia: Pre-Textos.

**DEL VALLE, Augusto**

2008 «No-objetualismo y estéticas relacionales: una breve memoria». *Illapa: Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*. Lima, año V, nro. 5, pp. 13-26.

2011 «La fiesta del no-objetualismo». En MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Fondo Editorial del Museo de Antioquía, pp. 33-71.

**DERRIDA, Jacques**

1978 *De la gramatología*, México D.F.: Siglo XXI.

**DIDI-HUBERMAN, Georges**

2002 *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

**DIDI-HUBERMAN, Georges, Clément CHÉROUX y Javier ARNALDO**

2013 *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.

**DOCUMENTA**

1972 *Documenta 5: Befragung der Realität, Bildwelten heute; Kassel. Neue Galerie Schöne Aussicht, Museum Fridericianum, Friedrichsplatz*. Kassel: Verl. Consulta: 15 de octubre del 2016.  
[https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta\\_5](https://www.documenta.de/es/retrospective/documenta_5)

**EAGLETON, Terry**

2006 *La estética como ideología*. Traducción de Germán Cano y Jorge Cano. Madrid: Trotta.

**EDER, Rita y LAUER, Mirko**

1986 *Teoría social del arte: Bibliografía comentada*. México DF: UNAM.

**EIELSON, Jorge Eduardo**

1947 «Rimbaud y la conducta fundamental». En Padilla, José Ignacio (editor), *Nu/dos. Homenaje a J.E. Eielson*, Lima, pp. 59-77.

1951 «Palabras de hoy poesía del mañana». En *Espacio*. Lima, número 7, pp. 9.

1955 «Notas para una poética en preparación (Poesía y lenguaje I)». En suplemento *El Dominical* del diario *El Comercio*. Lima: 18 de setiembre; p. 3.

1956a «Notas para una poética en preparación (Poesía y lenguaje II)». En suplemento *El Dominical* del diario *El Comercio*. Lima: 29 de enero; p. 3.

1956b «Homenaje a Piet Mondrian». En suplemento *El Dominical* del diario *El Comercio*. Lima: 19 de febrero; p. 3.

1965 Correspondencia dirigida a Sebastián Salazar Bondy. Archivo privado de Irma Lostanau.

1967 *Mutatis mutandis*. Lima: La Rama Florida.

1969a Correspondencia dirigida a Martha Canfield. Archivo privado de Martha Canfield.

1969b Correspondencia dirigida al director de la Kunsthalle, Berne. Traducción de Rodrigo Quijano. Archivo privado de la Kunsthalle, Bern.

1969c Correspondencia dirigida a Z. Felix. Traducción de Rodrigo Quijano. Archivo privado de la Kunsthalle, Bern.

1972a «Escultura Horripilante». En *Creación & Crítica*. Lima, año 12, nro. 12.

1972b *Chemises, Noeuds, Cords: Toiles tendues: Pyramides de chiffon: Drapeaux* [Catálogo] París: Galería Arditti, 15 de abril.

- 1976 *Poesía escrita: 1944- 1960*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.
- 1989a «La pasión según Sologuren». *Lienzo*. Lima (Universidad de Lima), nro. 9, pp. 279-289.
- 1989b *Poesía escrita*. Segunda edición. México: Vuelta.
- 1989c *Noche oscura del cuerpo*. Lima: Jaime Campodónico (editor).
- 1990 «Conversación con Joaquín Roca Rey». *Lundero, suplemento cultural de La Industria*. Chiclayo-Trujillo, nro. 148, pp. 4-5.
- 1993 *Il linguaggio magico del nodi* [Catálogo]. Milano: Galleria del Crédito Valtellenise
- 1994a "Para una preparación poética". *Sí*. Lima, número 398, pp. 46-48
- 1994b «Principio de esperanza (Conversación con Harald Szeemann)». *Lundero, suplemento cultural de La Industria*. Chiclayo, nro. 187, pp. 8-9.
- 1998 *Poesía escrita*. Tercera edición. Bogotá: Norma
- 2000 *Sin Título*. Madrid: Pre-textos.
- 2002a "Defensa de la palabra: a propósito de dialogo infinito". En PADILLA, José Ignacio (editor). *Nu/do. Homenaje a J.E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 438-443.
- 2002b «Luz y transparencia en los tejidos del antiguo Perú». En *More Ferarum* 5/6. Lima, pp. 317-321
- 2002c «La religión en el arte Chavín». En PADILLA, José Ignacio (editor). *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 332-336.
- 2002d «Elogio triste al Tíber». En PADILLA, José Ignacio (editor). *Nu/do. Homenaje a J.E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 369-370.

2004a «Palabras de hoy, poesía de mañana». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ. *Arte Poética*. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, pp. 498-500.

2004b «Esculturas Subterráneas». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ. *Arte Poética*. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú, pp. 629-633.

2008 [1957] *Habitación en Roma*. Lima: Lustra/ Centro Cultural España.

2010a «Puruchuco». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 179-193.

2010b «Una bienal de apertura y concordia». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 431-435.

2010c «Cultura y Olimpiada». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp.127-130.

2010d “Transporte plástico sobre la construcción de una ciudad”. En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/ Museo de arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 53-54.

2010e “París, enero 1969”. En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial

del Congreso del Perú/Museo de arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 119-121.

2010f “París, octubre 1968.” En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ

(editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 117-118.

2010g “Introducción a la exposición Eielson”. En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 111-112.

2010h “Correspondencia con Juan Acha (c.1977). En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 163-164.

2015a Eielson: *Poeta en Lima*. Tomo I. Lima: Lustra/Sur Anticuaria.

2015b Eielson: *Poeta en Roma*. Tomo II. Lima: Lustra/Sur Anticuaria.

2016 Eielson: *Poeta en Milán*. Tomo III. Lima: Lustra/Sur Anticuaria.

EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ

2004 *Arte poética*. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú.

2010 *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos.

2018 [1971] *El cuerpo de Giulia-no*. Lima: Editorial Planeta.

### **EIELSON, Jorge Eduardo y Martha CANFIELD**

1995 *El diálogo infinito*. México DF: Artes de México.

### **FONTANA, Lucio**

1946 "Manifiesto blanco". En: LAURIA, Adriana, *Arte concreto en Argentina*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. Consulta: 24 de noviembre del 2016  
<http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03definicion.php>

### **FORGUES, Roland**

2010a «La creación como totalidad». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 229-243.

2010b «Jorge Eduardo Eielson: un doloroso adiós». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 266-278.

### **FOSSEY, Michel**

2010 «El hombre que anudó las banderas». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 131-141.

### **FOSTER, Hall**

2001 *El retorno de lo real: la vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal Ediciones.

**FOSTER, Hal y Fabian CHUECA**

2006 Arte desde 1900: *Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal Ediciones.

**FOUCAULT, Michel**

1967 *Historia de la locura en la época clásica*. México: Fondo de Cultura Económica.

**FRANCO, SERGIO**

2000 *A favor de la esfinge: la novelística de J. E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial UNMSM.

**FRASSINELLI, Piero**

2003 «Journey to the end of architecture». En; Lang, Peter y William Menking. *Superstudio: Life without objects*. Milán: Skira.

**FREIRE, Luis**

2010 «Eielson después del silencio». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 156-162.

**FRIED, Michael**

1967 “Arte y objetualidad”. Traducción de Carolina Benavente, Macarena Brevis y Carolina Cárdenas. *Escáner cultural: revista cultural de arte contemporáneo*. Consulta: 16 de diciembre del 2016 <http://revista.escaner.cl/node/6187>

**FUNDACIÓN BIENAL DE SÃO PAULO**

1978 I Bienal Latinoamericana de São Paulo [catálogo]. Catálogo: 21 de marzo de 2017.

<https://issuu.com/bienal/docs/nameb1fc34>

**GACHE, Belén**

2006 *Escrituras nómades. Del libro perdido al hipertexto*. Asturias: Trea.

**GAGE, John**

2001 *Color y cultura*. Traducción de Adolfo Gómez Cerillo y Rafael Jackson Martín. Tercera edición. Madrid: Siruela.

**GALERIE L'ENSEIGNE DU CERCEAU**

1975 *Emilio R. Larrain. Sculptures-peintures* [catálogo]. París: L'Enseigne du Cerceau.

**GREENBERG, CLEMENT**

1940 «Towards a Newer Laocoon». *Partisan Review*, nro. 7, pp. 296-310.

2006 *La pintura moderna y otros ensayos*, Madrid, Ediciones Siruela

**GROYS, Boris**

2008a *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.

2008b «Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation». En GROYS, Boris. *Art Power*. Londres/Massachusetts: MIT press, pp. 53-66.

2013 *Políticas de la instalación* (traducción Alejandro Espinoza) Texto original: Politics of Installation publicado en e-flux journal, número 2, enero 2009. Consulta: 14 de enero del 2017. <http://www.e-flux.com/journal/politics-of-installation>.

2014a «La soledad del proyecto». *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

2014b «Camaradas del tiempo». *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.



2014c "El universalismo débil". *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.

**GUASCH, Ana María**

2009 *El arte del siglo XX y en sus exposiciones (1945- 2007)*. Segunda edición. Barcelona: El Serbal.

**GULLAR, Ferreira**

2003(1997) «Teoria do não-objeto». En AMARAL, Aracy (coord.). *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950 - 1962*. São Paulo; Río de Janeiro: Pinacoteca do Estado de São Paulo, pp. 85-94. Consulta: 22 de julio del 2016.

<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1091374/language/es-MX/Default.aspx>

2014 *Fecha de elaboración/Fecha de vencimiento*. Buenos Aires: El Manantial.

**GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo**

2010 «Itinerario a Eielson». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 152-155.

**HAMILTON, E.D**

2007 *Legends of the Chelsea Hotel: Living with Artists and Outlaws in New York's Rebel Mecca*. Da Capo Press.

**HINOSTROZA, Rodolfo**

2007 *Poesía completa*. Lima: Visor.

**IANNICIELLO, Claudia**

2016 «Eielson en el universo budista». En: Chri, Sandro y Taboada de, Javier (editores), *Palabra, color y materia en la obra de Jorge Eduardo Eielson*, Lima, Casa de la Literatura Peruana, pp. 63-81.

**INSTITUTO CULTURAL PERUANO NORTEAMERICANO (ICPNA)**

2005 *Jorge Eielson: Teknoquímica 2004* [catálogo]. Lima: Edición ICPNA.

2007 *Emilio Rodríguez Larraín: XIV Bienal de Pintura Teknoquímica* [catálogo]. Lima: Edición ICPNA.

2014 *Rafael Hastings: El futuro es nuestro y/o por un pasado mejor: 1983-1967* [catálogo]. Lima: Edición ICPNA.

**JAMESON, Fredric**

1991 *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Traducción de José Luis Parde Torío. Barcelona: Paidós.

**JIMENEZ, Reynaldo y Violeta LUBARSKY**

2004 «Javier Sologuren: la experiencia de la palabra». Lima, Lienzo nro. 25. Consulta 13 de junio de 2017 <https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/download/1114/1067>

**JIMÉNEZ, Ariel.**

2013 *Ferreira Gullar conversa con Ariel Jiménez*. Traducción de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naif; Fundación Cisneros.

**KLEIN, Yves**

2010 «Manifiesto del hotel Chelsea». *Minerva*, 4(13), 10-14.

## **KUNSTHALLE BERN**

1969a Live in your head: When attitude became form [catálogo].

1969b Pläne und Projekte als Kunst [catálogo]. Traducción de Ángel Alvarado Cabellos.

1969c Correspondencia dirigida a Jorge Eielson. Traducción de Rodrigo Quijano. Archivo privado de la Kunsthalle, Bern.

1970 Correspondencia dirigida a Jorge Eielson. Traducción de Rodrigo Quijano. Archivo privado de la Kunsthalle, Bern.

## **KRAUSS, Rosalind**

1996 «Notas sobre el índice I». En KRAUSS, Rosalind. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, pp. 209-223.

## **KVARAN, Gunnar**

2016 «Instrucciones y narrativas». En Yoko Ono. *Dream Come True* [Catálogo]. Buenos Aires,

Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Consulta: 2 de marzo del 2017.

<http://www.malba.org.ar/las-instrucciones-de-yoko-ono/>

## **LAUER, Mirko**

2007 *Introducción a la pintura peruana*, Lima, Universidad Ricardo Palma-Editorial universitaria.

2011a «Notas para un prólogo». En MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN. *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano*. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquía, pp. 19-28.

2011b «Representación y soporte material». En MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLÍN. Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre arte no-objetual y arte urbano. Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquía, pp. 91-99.

**LERNER, Sharon (editora)**

2013 *Arte contemporáneo: Colección Museo de Arte de Lima*. Lima: MALI.

**LERNER, Sharon**

2018 “Contra toda certeza”. En LERNER, Sharon (editora). *Eielson* [Catálogo]. Lima, MALI.

**LESSING, Gotthold**

1946 *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y de la poesía, seguidas de las cartas sobre la literatura moderna y sobre el arte antiguo*. Buenos Aires: El Ateneo.

**LEWITT, Sol**

1967 «Párrafos sobre arte conceptual». *Artforum*. Nueva York, vol.5, número 10, s/p.

**LILLEMOSE, Jacob**

2006 «Conceptual transformations of art». En KRYSA, Joasia (editor). *Curating Immateriality: The work of the curator in the age of network systems*. Michigan: Autonomedia (Data browser 3), pp. 117-139.

**LIPPARD, Lucy**

2004 *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 A 1972*. Madrid, Akal.

**LONGONI, Ana**

2007 *Otros inicios del conceptualismo (argentino y latinoamericano)*. Consulta: 7 de abril del 2016  
<http://arte-nuevo.blogspot.pe/2007/05/otros-inicios-del-conceptualismo.html>

## **LÓPEZ, Miguel**

2010 «¿Es posible reconocer el conceptualismo latinoamericano?». En *Afterall*. Londres/Amberes/Andalucía, número 23, pp. 5-21.

2013 “F(r)icciones cosmopolitas: redefiniciones estéticas y políticas de una idea de vanguardia en los años 60s. En LERNER, Sharon (editora). *Arte contemporáneo: Colección Museo de arte de Lima*. Lima: MALI, pp. 17-45.

2016 «Juan Acha y el compromiso creativo: ‘Papel y más Papel’ (1969)». En Colección Cisneros. Consulta: 16 de enero. <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/juan-acha-y-elcompromiso-creativo-papel-y-m%C3%A1s-papel-1969>

## **LÓPEZ, Miguel y Emilio TARAZONA**

2007a *La persistencia de lo efímero. Orígenes del no-objetualismo peruano: ambientaciones / happenings / arte conceptual (1965-1975)* [catálogo]. Lima: Centro Cultural de España.

2007b “Desgaste y disolución del objeto en el arte peruano de los años sesenta. Una primera coordenada de rastro apenas perceptible”, *Illapa*. Lima, año 6, número 4, pp.39-48.

2009 «La otra revolución posible: la guerrilla cultural en el Perú de 1970». *Illapa*. Lima, año 6, número 6, pp. 73-86.

2009 *Crosscurrent Passages Dissident Tactics in Peruvian Art, 1968-1992*. [Catálogo] Stuttgart: Kunstverein.

## **MAJLUF, Natalia**

2016 «Un giro conceptual. Emilio Rodríguez Larraín y la representación arquitectónica». En *Emilio Rodríguez Larraín* [catálogo]. Lima: MALI, pp. 28-39.

## **MALLARMÉ, Stephane**

1998 «La acción restringida». En: *Stéphane Mallarmé en castellano*, vol. III: Divagaciones.

Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 227-232.

### **MARTOS, Marcos**

1977 «Reseña de Poesía Escrita de Jorge Eduardo Eielson». *Revista De Crítica Literaria Latinoamericana*. Vol. 3, nro. 6, pp. 151–155. Consulta: 16 de octubre del 2016.  
[www.jstor.org/stable/4529852](http://www.jstor.org/stable/4529852)

1978 «Lectura de Eielson». *Vaca Sagrada: Revista de creación y crítica cultural*. Año I, número 1, pp. 21-24.

### **MARX, Karl**

1976 *El capital: crítica de la economía política*. Traducción de Wenceslao Roces. Volumen I. Segunda edición (octava reimpresión). Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

1989 *Introducción general a la crítica de la economía política*. Vigésimoprimera edición. México DF: Siglo Veintiuno Editores.

### **MASOTTA, Oscar**

1968 «Después del pop: Nosotros desmaterializamos». En MASSOTTA, Oscar. *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez (editor), pp. 218-224.

### **MÉNDEZ, J.C.**

2010 «Nudo y desenlace: Jorge Eduardo Eielson ganó el premio teknoquímica de Pintura y desde Milán le responde a *Caretas*». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 465-466.

**MITCHELL, W. J. T.**

2009 *Teoría de la imagen: ensayos sobre la representación verbal y visual*. Traducción de Yaiza Hernández. Madrid: Akal.

**MONDRIAN, Piet**

1950 «El hombre, la calle, la ciudad». *Espacio*, número. 4, p.7

**MONEGAL, Antonio**

2003 «Más allá de la comparación: fusión y confusión entre las artes». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 28, número. 1, pp. 27-44. Consulta: 9 de febrero del 2017.  
<http://www.jstor.org/stable/27763902>

**MONTALBETTI, Mario**

2012 *Cajas*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

**MOLES, Abraham**

1971 «Poesía experimental, poética y arte permutacional». Traducción de María Teresa La Valle. Jacobson y otros. En: *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos aires: Rodolfo Alonso Editor

**MORILLO, Alex**

2014 *La poética nodal: el nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Paracaídas.

**MUSEO DE ARTE DE LIMA (MALI)**

2016 *Emilio Rodríguez Larraín* [catálogo].

## **MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES (MALBA)**

2015 *Teresa Burga: Estructuras de aire* [catálogo].

## **MUSEO UNIVERSITARIO DE ARTE CONTEMPORÁNEO (MUAC)**

2017 *Juan Acha: despertar revolucionario* [catálogo].

### **NOSARI, Anna**

2010 «El universo nudo: Entrevista de Anna Nosari a Jorge Eduardo Eielson». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 372-377.

### **OQUENDO, Abelardo**

2010 «Eielson: remontando la poesía de papel». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 196-202.

### **ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto**

1982 “En apoyo de una idea”. *Caretas*, Lima, n. 682 (25 de enero), 74-76

### **ONG, Walter**

1987 *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Traducción de Angélica Scherp. México DF: Fondo de Cultura Económica.

### **ONO, Yoko**



1970 *Pomelo*. Buenos Aires: Ediciones La flor. Consulta: 4 de noviembre del 2015.

[https://monoskop.org/images/8/83/Ono\\_Yoko\\_Pomelo\\_Un\\_libro\\_de\\_instrucciones\\_de\\_Yoko\\_Ono.pdf](https://monoskop.org/images/8/83/Ono_Yoko_Pomelo_Un_libro_de_instrucciones_de_Yoko_Ono.pdf)

**OSBORNE, Peter**

2010 *El arte más allá de la estética: ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.

**OTERO, Diego**

2010 “Las fronteras flexibles. Eielson habla sobre su muestra antológica”. En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú/Museo de arte de Lima/Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 467-469.

**PADILLA, José Ignacio (editor)**

2002 *Nu/do. Homenaje a J. E. Eielson*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

**PADILLA, José Ignacio**

2014 *El terreno en disputa es el lenguaje: ensayos sobre poesía latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Venvuert.

**PAJARES, Gonzalo**

2006 “Un extranjero en todas partes”. *Libros & artes*, número 15 (Julio), pp. 24-27. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

**PAREDES, Diego**

2009 “De la estetización de la política a la política de la estética”. *Revista de Estudios Sociales*, número 34, pp. 91-98. Bogotá.

**PETENNA, Gianni**

2016 «Diseño, arte ambiental, arquitectura: interrelaciones contemporáneas». En JARAUTA, Francisco (editor). Cuadernos de diseño 2: arte y diseño. Madrid: Instituto Europeo de diseño, pp. 65-80.

**PEYRISSAC, Jean**

1950 «Hacia una plástica del espacio». *Espacio*, número 4, p. 9.

**PHELAN, Peggy**

1993 «The Ontology of Performance: Representation without Reproduction». *Unmarked: The politics of performance*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 146-166.

**PEÑA, Paulo Cesar**

2015 1945: *Jorge Eduardo Eielson, vida y canción en Lima*. Lima: Paracaídas Editores.

**POSADAS, Celeste**

2004 «La matriz celeste en Jorge Eduardo Eielson». *Espéculo, Revista de estudios literarios*. Madrid, año X, número 28. Consulta: 3 de agosto del 2016.  
<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero28/eielson.html>

**RANCIÈRE, Jacques**

1996 *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión.

2006 *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: Ediciones LOM.

**RAMÍREZ, Mari Carmen**

2000 «Tácticas para vivir de sentido: carácter precurso del conceptualismo en América Latina». En RAMÍREZ Mari Carmen y Héctor OLEA (editores). *Heterotopías, medio siglo sin lugar: 1918-1968*. Madrid: Ediciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 373-380.

### **REBAZA SORALUZ, Luis**

2000 *La construcción de un artista Peruano Contemporáneo*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

2004 «Una escalera sostenida sobre la arena: La construcción poética escrita y no escrita de Jorge Eduardo Eielson». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ. *Arte Poética*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 9-50.

2013 *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*. Lima: Lápix, pp. 214-229.

2013 «Construcciones de luz y de espacio e instrumentos y materia precarios: Poesía y plástica de Jorge Eduardo Eielson». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*. Lima: Lápix, pp. 214-229.

2015 «Poetas visionarios y observadores». En MICHAUD, Cécile (editora). *Escritura e imagen en Hispanoamérica: De la historia crónica ilustrada al cómic*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial.

2017 *De ultramodernidades y sus contemporáneos*. Lima: Fondo de Cultura Económica.

### **REGUERA, Galder**

2008 *La cara oculta de la Luna, entorno a la 'obra velada': idea y ocultación en la práctica artística*. Murcia: CENDEAC.

### **RESTANY, Pierre**

1993 *Jorge Eielson: Il linguaggio dei nodi* [catálogo].

**RIBEYRO, Julio Ramón**

2010 «Eielson y *El cuerpo de Giulia-no*». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): Textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 122-126.

**RODRÍGUEZ, Martín**

2006 «El vanguardismo espiritualista de Jorge Eduardo Eielson. *Quimera*, número. 271.pp.46-51.

**RODRÍGUEZ LARRAÍN, Emilio**

1982a «El cubo encinta de la pirámide, escultura virtual». En *Hueso Húmero*. Lima, nro. 12-13, pp. 108-110.

1982b «Proyecto del monumento para el desierto del tablazo de Ica». En *Hueso Húmero*. Lima, número 14, p. 110.

**ROSS, Alex**

2009 *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. Barcelona: Seix Barral.

**SALAZAR DEL ALCAZAR, Hugo**

1983 «Veleidad y demografía en el no-objetualismo peruano». *Hueso Húmero*. Lima, nro. 18, pp. 112-121.

**SANCHÉZ LEÓN, Abelardo**

2013 «Conversación con Jorge Eduardo Eielson: El hijo de los campos». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*. Lima: Lápix, pp. 99-102.

**SCHIMMEL, Paul (editor)**

2012 *Campos de acción: entre el performance y el objeto, 1949-1979*. México DF: Alias/Fusil.

**SEITZ, William C.**

1961 *The art of Assemblage* [Catálogo]. New York: MOMA

**SEYMOUR (LA TORRE, Alfonso)**

2010 «Eielson y el viaje total». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada (1946-2005): textos sobre arte, estética y cultura*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú / Museo de Arte de Lima / Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 171-173.

**SOBREVILLA, David**

2013 «A propósito de 'papel': la poesía de J. E. Eielson». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*. Lima: Lápix, pp. 73-76.

**SUDERBURG, Erika (editora)**

2000 *Space, site, intervention: Situating installation Art*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

**SZEEMANN, Harald**

1969 *Live in your head: When attitude became form* [catálogo]. Berne: Kunsthalle.

**TAGLIAFERRI, Aldo**

2002 «Cambio y continuidad». En CANFIELD, Martha (editora). *Nudos y asedios críticos*. Madrid: Iberoamericana, pp. 199-207.

## **TARAZONA, Emilio**

2003 «Iniciativas de monumentalidad y rituales de conmemoración: un enfoque programático del no-objetualismo en el Perú». En Cisneros, Marta y otros (editores). *Homenaje a Ana Macagno: Primer Simposio sobre la escultura peruana del siglo XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, pp. 163-176.

2004 *La poética visual de Jorge Eielson*. Lima: Drama Ediciones.

2013 «Poesía de la forma, el color y lo tangible». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*. Lima: Lápix, pp. 263-281.

2015 *Gloria Gómez-Sánchez: una década de mutaciones (1960-1970)* [catálogo], Lima, ICPNA.

## **TRABA, Marta**

2005 *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI.

## **YOUNG, James**

2000 «Cuando las piedras hablan». *Puentes*. La Plata: Centro de Estudios por la Memoria, año 1, número 1.

## **VERA, Rodrigo**

2015a «Intimidad de lo público/ Publicidad de lo íntimo. Apuntes sobre las relaciones entre poesía y espacio urbano en torno a Escultura horripilante de J.E Eielson». *Contextos. Revista Crítica de Literatura*, Lima, Año 5, número 5, pp. 37-51.

2015b «Entrevista a Luis Arias Vera». 2 de octubre.

2015c «Entrevista a Emilio Tarazona». 8 de octubre.

2015d «Entrevista a Rafael Hastings». 2 de agosto.

2016a "Entrevista a Manuel Rodríguez Larraín". 10 de febrero.

2016b "Entrevista a Sofía Rodríguez Larraín". 17 de febrero.

2016c "Entrevista a Jorge Villacorta". 23 de abril.

2018 "¿Qué hacer con el poema? Notas en torno al papel, la acción y la utopía en las prácticas intermediales de J.E. Eielson". En LERNER, Sharon (editora). *Eielson* [Catálogo]. Lima, MALI.

### **VERNER, Lorraine y Luciano BOI**

2013 «Enlazar arte, ciencia y naturaleza: un trabajo visionario con los nudos». En EIELSON, Jorge Eduardo y Luis REBAZA SORALUZ (editor). *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes*. Lima: Lápix, pp. 145-154.

### **VIRNO, Paolo**

2005 *Cuando el verbo se hace carne: lenguaje y naturaleza humana*. Traducción de Eduardo Sadier. Madrid, Traficantes de sueños.

### **WAJCMAN, Gérard**

2001 *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

### **WESTPHALEN, Emilio**

1986 «Emilio Rodríguez Larraín: de una escultura 'virtual' a 'un cuarto de escultura'». *Debate*. Lima: número 41, pp. 52-55.

### **WUFFARDEN, Luis Eduardo**

2002 [S/T]. En *Emilio Rodríguez Larraín. Muestra Antológica: 1982-2002* [catálogo]. Lima: Galería Germán Krüger Espantoso / Instituto Cultural Peruano Norteamericano, s/p.

### **YOUNG, James**

2000 «Cuando las piedras hablan». Puentes. La Plata: Centro de Estudios por la Memoria, año 1, número. 1, pp.80-93

**ZDENEK, Felix**

1969 *Pläns und Projekte als Kunst* [catálogo]. Traducido por Ángel Alvarado. Bern: Kunsthalle.

